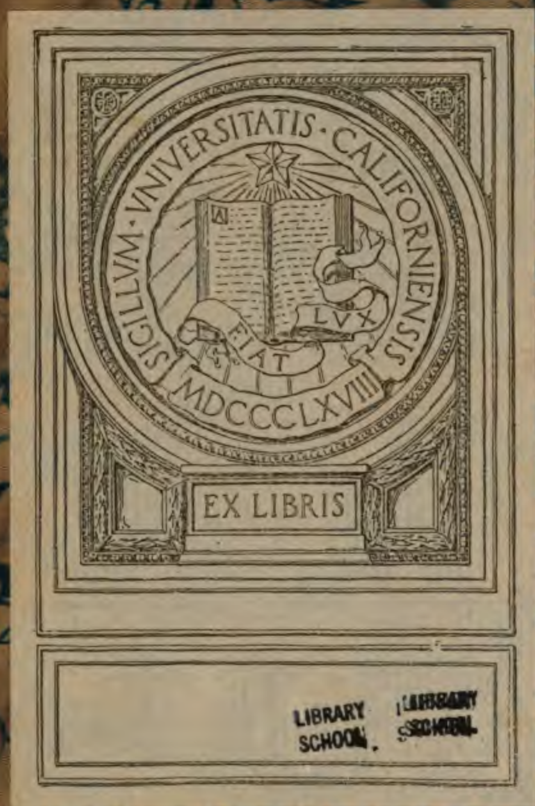



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



MARIVS AVDIN

LE LIVRE

SA TECHNIQVE SON ARCHITECTVRE.

Préface de Henri FOCILLON

1921

LYON, CVMIN & MASSON, EDITEVRS

LE LIVRE

MARIUS AUDIN

LE LIVRE

sa technique son architecture

PRÉFACE DE H. FOCILLON

LYON
Édition de Cumin et Masson
Rue de la République, 6

1921

ERRATUM

C'est en tête que doit se placer l'erratum, et cela se conçoit : il faut corriger avant que de lire.

On voudra donc bien corriger ceci et faire les additions suivantes :

Page 16, dern. ligne. J'ai totalement oublié de dire que le singe de M. de La Fontaine appartenait à M. de Florian.

P. 19, lig. 3. Un trait et non *na* trait.

P. 23. J'ai sans doute eu tort de substituer, dans la partie « Caractères gothiques » des f aux s longues qui manquent dans la police.

P. 25 et suiv. Déterminé à composer mon livre avec mes seules ressources, désirant néanmoins donner des exemples si non exacts du moins aussi approchants que possible des lettres dont je parle, j'ai fait débuter chaque alinéa les concernant par deux ou trois lignes de ce caractère ou de celui qui lui ressemble le plus ; voici les types dont j'ai pu donner le spécimen exact : Bâtardes, Grasset, Auriol, Cochins, Della-Robbia, Baskerville, Didot, Cheltenham, Civilité, Anglaise; les autres ne sont qu'approchants.

P. 26, lig. 26. On *en* trouvera.

P. 27. Voyez à ce sujet une excellente étude de M. Brossard, dans *Revue universelle de la Papeterie et de l'Imprimerie*, nos 25, 27 et 28.

P. 31, lig. 10. En réalité, ce n'est point Garamond lui-même qui a exagéré ce caractère, mais ceux qui, par la suite, ont imité ses poinçons.

P. 37, lig. 15. C'est *J* capitale et non *I*.

P. 54, lig. 8. Ce n'est pas Simon de Colines qui introduisit l'italique en France, mais bien Balthazard de Gabiano, qui s'en servit pour contrefaire les éditions aldines *(Cf.* sur ce sujet *Revue universelle de la Papeterie et de l'Imprimerie,* n° 25, p. 28, article de M. Brossard, et notre étude qui l'a suivi, n° 29, p. 32).

P. 55, Caractères de Civilité, voir Sabbe, conservateur du Musée Plantin, et Audin, *les Caractères de civilité de Robert Granjon et les Imprimeurs flamands*, Lyon, Anvers, 1921.

P. 56, lig. 5. Au lieu de la dédicace, lire le *Dialogue*.

P. 56, lig. 27. Pour et non *par*.

P. 103, lig. 10. Supprimer la virgule après le mot terres.

P. 105. Reproduction, avec sa glose, d'une page du XVIme siècle.

P. 106. Une page à espacements réguliers, mais sans mots coupés, par conséquent à lignes courtes.

P. 112. La maison Piazza n'a, bien entendu, jamais commis un titre de ce genre.

P. 115. Reproduction d'une page d'Horace Cardon.

P. 129, lig. 7. *Toute* et non tout.

PRÉFACE

RIEN N'EST PLUS PLAISANT et plus beau que de savoir comment les choses sont faites et de quelle manière, par la droite ordonnance et par le bon gouvernement de leurs parties, celles-ci s'assemblent et s'ajustent avec une sorte d'amitié. Au fond de toute mécanique et de toute industrie, de même que dans les œuvres d'art et dans les bonnes lettres, il y a de surprenants secrets et comme des miracles cachés sur lesquels nous nous penchons d'ordinaire avec une indifférence souveraine, et que nous ferions bien de moins ignorer. Grâces soient rendues aux hommes excellents qui nous les font connaître dans leur délicieux détail, et qui, nous guidant avec une spirituelle application à travers cette forêt de merveilles, nous apprennent une fois encore à nous étonner. ❧ Toute sorte d'humains anxieux nous tendent de patients chefs-d'œuvre que nous recevons superbement et que nous jugeons avec empire. La peine des uns ignore la peine des autres, et d'incomparables réussites, de charmants triomphes sur l'inertie de la matière et sur le despotisme de l'habitude demeurent à jamais oubliés. Les

habiles tendent de plus en plus à se confiner dans le mystère et dans le secret de leur propre contentement, et, pareils à Dieu le Père, ils se donnent la joie philosophique d'enfanter des mondes et de les doter de raffinements pour se distraire tout seuls. L'amateur de roses parle une langue exquise, occulte, lointaine, que possèdent seuls quelques initiés ; ils se la modulent, dans le silence des après-midi seigneuriales, au milieu de leurs parcs et de leurs roseraies. Le luthier dérobe au songe l'âme énigmatique des sons et, par la vertu d'un charme, il la tient, prisonnière et plaintive, dans un bois précieux qu'elle finit par animer et par douer de voix. A force de soins, à force de caresses, la vie nait, jaillit et s'épanouit en magnifiques ondes. Dans le silence de l'atelier montent avec plénitude les sons parfaits. — A quelque distance du rivage, où les poussières terrestres pourraient s'abattre légèrement sur son œuvre et la gâter, dans des cabanes juchées au-dessus des eaux, le laqueur étale, incruste, ponce et polit, en retenant son souffle, en parlant à voix basse. Dans le bronze d'une cloche, quels miracles endormis ! Et quelles vaillantes élégances dans la trempe d'une lame ! ❦ Il ne serait pas juste que des êtres sensibles soient bannis de ces jardins

fermés, que tant de gestes créateurs, tant de façons de penser et de sentir, profondément originales, modelées par le rythme des besognes ingénieuses, nous demeurent aussi étrangers et aussi impénétrables que les mystères d'Eleusis. Nous devons apprendre tous à respecter et à chérir les divers miracles des mains humaines, ce couple divin qui, depuis tant de siècles, travaille pour le bonheur et pour la noblesse de la race. Elles ne sont ni des serves, ni de pures machines. Sans elles, que serait l'esprit? Que serait l'art, sinon un délire inexprimé? Que serait le monde, sinon une réalité brute, dépourvue de cathédrales et de livres? ❀ Les livres ne doivent pas tout à la sublimité de l'esprit qui les conçut. Je n'ai pas peur de dire qu'ils sont matière, et matière noble, matière œuvrée par de savantes et diligentes mains, matière ordonnée, façonnée, douée de vie enfin par une technique qui est un art. Les voyageurs qui décrivent les villes célèbres parlent de leurs habitants, et aussi des maisons où logent ces habitants. Les maisons où nous logeons les pensées des maîtres, et secondement les pensées de tout le monde, voilà ce que sont les livres. ❀ Veuillez réfléchir à cette comparaison, et vous sentirez qu'elle est fondée. Nul art n'est plus voisin de l'archi-

tecture que la typographie. Comme l'architecture, elle a pour première règle le bon discernement et la juste adaptation des matériaux; comme l'architecture, elle repose sur un système de rapports définis, son économie est stable, elle répugne à de sinueux caprices. De même que l'ordonnateur d'un palais répartit avec une sage mesure l'ombre et la lumière sur les façades et, dans les dispositions intérieures, balance pour les besoins de la vie la lumière avec l'ombre, de même l'ordonnateur d'un livre, disposant de deux forces contraires : le blanc du papier et le noir de l'encre, assigne à chacune d'elles un rôle et combine une harmonie. Il y a, en architecture, de grands plans calmes qui sont comme des marges. Il y a, dans un livre, des symétries et des alternances qui sont celles d'une bâtisse. Enfin n'est-il pas vrai que ces deux grandes œuvres de l'homme : un livre, une maison, doivent tendre à la même vertu essentielle, le style, je veux dire l'ordre, la gravité sans tristesse, la majesté sans emphase, joints à un accent de nature et à un charme noble qui contentent pleinement l'esprit ?

Mais si l'art du livre est, dans son fond et dans son principe, tout pareil à l'architecture, il est également le voisin, le camarade et

l'ami de la musique. Les joies élevées que nous donne, je ne dis pas la lecture, mais la contemplation de ce solide et délicat objet d'art qu'est un beau livre, sont analogues à celles que nous éprouvons, lorsque nous entendons une sonate ou un quatuor dus à un maître. Elles sont toutes mises en œuvre par un génie d'ordre, par une autorité souveraine, qui les encadre, qui les assure, qui les installe sur une base puissante et stable, — mais elles sont en même temps sous l'empire d'une vertu de suggestion qui les emporte et qui les décuple. Dire, affirmer, déterminer, c'est beaucoup ; suggérer, c'est plus encore. De même que la musique éveille dans nos cœurs mille échos cachés, mille souvenirs indiscernables, un livre (je parle de sa matière et de son agencement) est capable de nous procurer les plus rares et les plus mystérieux plaisirs. Les notes changent de valeur selon la clé qui les commande. Les sons changent d'accent, de timbre et de portée selon les instruments qui les émettent. Les mots sont-ils absolument les mêmes, quand ils sont imprimés avec des caractères différents ? Oui, si l'on consulte le dictionnaire. Non, si l'on lit un poème, ou une page de Châteaubriand. Il n'est pas absurde de vouloir orchestrer typographiquement de hautes émo-

tions, en cherchant un ordre, une couleur et un dessin qui les fassent entrer plus avant dans nos cœurs. Sans doute il y aurait de l'excès et de la vanité à vouloir imprimer *Atala* sur de l'écorce de bouleau et à la relier dans une peau de rat musqué, mais je louerai l'artiste en livres de chercher à établir une relation entre la pensée et le signe de la pensée. Les mots ne sont pas seulement les dépositaires d'un sens lexicologique. Dans la langue des maîtres, ils ont une valeur de suggestion indépendante de leur sens ordinaire ; par là ils acquièrent un pouvoir *analogue* à celui des sons musicaux. ❀ Il est vrai que parmi les livres il en est de platement et de prétentieusement bâtis. Une bibliothèque, même petite et bien choisie, est semblable à une salle de spectacle, où l'on voit toute sorte de gens. Pour moi, cette diversité m'enchante et, je l'avoue, je suis de ceux pour qui le papier à chandelles et les têtes de clous peuvent, dans certains cas, avoir du charme. Mais ce sont là des jouissances un peu dépravées, un peu byzantines. L'art du livre a ses vertus, ses dignités. Il faut respecter, il faut aimer les architectes et les musiciens qui en sont les dépositaires. Il faut remercier M. Audin, l'un des plus musicalement doués d'entre eux, de nous dire leurs

ressources, leurs pratiques, leur génie, de nous donner à entendre aussi qu'ils ne sont pas infaillibles et qu'ils peuvent commettre des erreurs. Il faut le remercier de secouer notre ignorance métaphysique, de nous apprendre le nom des choses, toutes les jolies et anciennes façons des bons artisans. M. Audin décrit les matières et les outils, il nous les fait voir, il nous les fait toucher, il nous met en main le royal métier grâce auquel tout ce qui pense peut agir et se communiquer, grâce auquel se dressent dans leur plénitude et dans leur autorité, pareils à des maisons de seigneurie, les beaux livres. ❀ Cet ouvrage-ci, qui mieux que lui pouvait l'écrire ? M. Audin n'est pas seulement un homme de lettres et un savant, qui respecte la langue française et qui la manie avec une droiture et une verdeur charmantes, un Lyonnais plein d'amour pour sa ville, dont il connaît également bien l'histoire, la chronique et l'anecdote. Tout le monde apprécie ses belles recherches érudites, conduites avec une méthode exemplaire. Mais avant tout, c'est à mes yeux un maître-ès-livres, — je ne dis pas un bouquineur, un amateur, mais un homme qui, de ses propres mains, a su traiter, ordonner, vivifier la matière de plusieurs livres dignes de rester comme des exemples de savoir,

de goût, de spirituel caprice et de fine émotion. A certains moments de l'histoire des techniques, d'élégantes compétences comme celle-là sont nécessaires pour rassembler les connaissances éparses, pour les divulguer, et dans une certaine mesure, pour les renouveler. ❦ Le bréviaire de M. Audin paraît avec opportunité, à une époque où la typographie française est au seuil d'une période glorieuse. Il paraît aussi là où il faut, à Lyon-des-Gaules, dans cette antique métropole du Livre, dont les presses ont produit tant de graves et gracieux chefs-d'œuvre. Entre les deux fleuves, au pied de ses deux collines, le génie de la Renaissance réside encore. Dans l'histoire de Lyon, l'éclatant seizième siècle ne saurait être considéré comme un épisode oublié. Ses vertus, ses tendresses, ses puissances créatrices, son don de vie et d'invention inspireront des œuvres dignes de mémoire, — aussi longtemps que Lyon honorera la noblesse et le désintéressement de l'intelligence, aussi longtemps qu'elle restera fidèle aux idées, aussi longtemps qu'elle demeurera une *Cité.*

Henri FOCILLON.



E LIVRE

IL n'est pas vrai que la technique du livre n'ait point varié dans le temps ; que l'imprimerie est née mûre, et que l'on soit obligé, « pour trouver des chefs-d'œuvre de l'art typographique, de recourir à l'enfance de cet art ». Celui-ci a suivi les mêmes phases, il a passé aussi par les mêmes vicissitudes que les autres arts, tour à tour en honneur ou en décadence, rarement plus déchu chez nous qu'il ne l'est aujourd'hui. Pourquoi ?

Les causes en sont nombreuses, mais la plus immédiate est l'attitude même des auteurs, l'aisance avec laquelle ils se désintéressent généralement du sort matériel de leurs manuscrits.

On a accusé le bon marché de cette décadence. Sans méconnaître l'influence de cette erreur qu'est le bon marché, il faut déclarer tout net que cette raison-là est une mauvaise raison, tout juste bonne à couvrir la négligence des imprimeurs et celle, bien plus coupable, de leurs clients.

En effet, si les conséquences du bon marché ne sont point dénoncées par la mauvaise qualité du papier, dont l'appréciation échappe au plus grand nombre, ou par un mauvais tirage, que nous ne sommes pas libres de conduire tout à fait à notre guise, elles le sont sûrement par une composition négligée, et, celle-ci, l'auteur peut la diriger à son gré.

Or, la composition, c'est là surtout qu'est l'aspect

extérieur d'un livre ; c'est elle dont on dit : « Voilà un beau livre », ou bien : « Voilà un livre fort laid ». Il faudrait que l'auteur veillât à la composition de son livre : l'auteur ne veille sur rien du tout!

Je ne suis sûrement pas le premier à regretter la facilité avec laquelle les écrivains abdiquent entre les mains de l'imprimeur, leur copie une fois donnée. A les en croire, aussitôt fait ce geste libérateur, le livre ne leur appartient plus, et je parierais très gros que la plupart d'entre eux, si la facilité leur en était donnée, abandonneraient sans hésiter à autrui la correction des épreuves, cette bête noire des écrivains.

D'abord, la correction n'est pas un ennui, bien au contraire ; mais c'est là une démonstration difficile à faire, je ne m'y risquerai point. Ensuite, cette correction est de la plus capitale importance. Se dérober à ce devoir est beaucoup plus qu'une faute, c'est une imprudence : j'émets l'avis que les auteurs qui, après avoir remis leur manuscrit à l'imprimeur, s'en vont le cœur léger, répétant que *le plus gros est fait,* soient bel et bien brûlés vifs, dussent tous les bûchers de la Sainte Inquisition faillir à la tâche : ce sentiment de soulagement est cent fois plus coupable que de vouloir à toute force que la terre tourne.

Il ne s'agit point de technique ; il ne s'agit point d'ingérence dans le « métier » ; il ne s'agit point pour l'auteur de s'immiscer maladroitement dans une pratique à laquelle il n'entend rien. Il s'agit de son droit d'obtenir de l'imprimeur, qu'il paie, une disposition, une forme à son goût ; il s'agit surtout de son devoir de « sortir » un livre convenable.

Mais tout d'abord, il s'agit de choisir un type.

Le sujet de chacun de nos livres a sa psychologie propre, et c'est une science que de la savoir discerner, que d'harmoniser le caractère typographique d'un livre avec l'esprit

de son sujet, que de l'illustrer avec des images dont la nature lui convienne.

Edouard Pelletan n'est peut-être pas le premier qui ait soupçonné cette psychologie du caractère typographique, sa physionomie propre, ici sévère, là riante ou frivole ; il a été sûrement l'artisan le plus averti de sa mise en œuvre, dans la série des belles impressions qu'il a publiées depuis 1896 jusqu'au moment de sa mort.

Il est une sympathie absolument certaine entre le sujet ou simplement la nature d'un livre et le caractère qui doit servir à sa composition. Tous les livres ne s'accommodent point de la même reliure ; ils ne s'accommoderaient pas davantage des mêmes lettres. Une nécrologie composée en Auriol est tout aussi dépourvue de sens qu'un livre d'Heures qui serait relié comme les *Contes drôlatiques*, ou bien ceux-ci en janséniste : je ne jurerais pas que l'un ou l'autre n'aient jamais été faits.

Qu'est-ce donc qu'un caractère ?

LA FONTE DES CARACTÈRES

La matière des caractères typographiques est essentiellement un alliage de plomb et de régule d'antimoine, liés par quelques parties d'étain. On ajoute parfois à cet alliage un peu de cuivre ou de zinc, ce qui lui donne plus de résistance : Firmin Didot fondait ses stéréotypes avec un mélange renforcé où il entrait 20 °/₀ de cuivre. En 1840, Colson « parvint à introduire le fer allié à l'étain dans la composition de son métal », triplant, quadruplant ainsi sa dureté et sa résistance.

La technique de la fonte des caractères est fort simple. Au XVIIIe siècle, on commençait la série des opérations successives par la gravure, à l'extrémité d'une tige d'acier, du contrepoinçon, figure intérieure de la lettre. En enfonçant ce contrepoinçon dans une tige d'acier recuit, on obtenait une empreinte qui était en quelque sorte l'âme du poinçon. Autour de cette empreinte, le graveur dessinait les contours de la lettre et, au moyen d'un jeu de limes de plus en plus fines, il approchait de plus en plus près du trait de la lettre, qui venait à rebours sur l'extrémité de la tige d'acier : c'était le poinçon, instrument essentiel de la fonte. Aujourd'hui, le contrepoinçon est abandonné, et les opérations de la fonte commencent directement par la gravure du poinçon.

Avec cet instrument, l'ouvrier du XVIIIe siècle frappait dans un bloc de métal doux une empreinte profonde : c'était la matrice, organe générateur de la lettre. Ce travail de préparation achevé, la matrice bien justifiée, c'est à dire calibrée avec soin dans toutes ses dimensions, on l'adaptait à un moule destiné à former le corps de la lettre. Puis, l'ouvrier, tenant ce moule dans sa main gauche, y versait avec la main droite le métal en fusion. Ce dispositif, c'est la manière ancienne et pittoresque

de la fonte. Aujourd'hui, la machine, ingénieuse et compliquée, a remplacé ces vieilles méthodes, lentes et mal commodes.

Quelques minces opérations accessoires : frottage, crénage, rabotage, achèvent de façonner les lettres qui, mises en paquets, sont livrées à l'imprimeur.

■ Les lettres typographiques sont de trois sortes dans chaque corps : la minuscule dite techniquement *bas de casse,* qui forme le fond du matériel d'imprimerie ; les grandes capitales, dites simplement *capitales* et parfois *majuscules ;* les *petites capitales,* hautes seulement comme les minuscules. Quant aux lettres dites, en jargon typographique, *lettres de deux points,* ce sont plutôt des initiales ou lettrines.

Ainsi formés, ces petits blocs répondent à quatre dimensions : l'une, absolue, qui est leur longueur, dite techniquement *hauteur en papier :* c'est la distance allant du plan de la lettre, cette surface qui reçoit l'empreinte de l'encre, jusqu'au pied même de la tige. Pendant fort longtemps, en France, cette mesure fut variable ; à Lyon notamment, même après le règlement de librairie de 1723 qui fixait la hauteur en papier à 10 lignes 1/2 géométriques, on conserva l'usage de caractères beaucoup plus hauts. Aujourd'hui, les lettres typographiques répondent généralement, en France, à une dimension uniforme, qui est de 62 points 1/2, soit 23 m/m 688.

■ La deuxième mesure, variable d'un corps à l'autre, est la force de corps, c'est-à-dire « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues » : b d f g h k l p q y. Cette mesure a donné naissance à diverses nomenclatures. Au XVI[e] siècle, à Lyon et sans doute dans toute la France, les caractères d'imprimerie s'appelaient : Petit texte d'Allemaigne anticque, Glose du petit texte d'Allemaigne anticque, Gros texte d'Allemaigne anticque, Glose du gros texte d'Allemaigne anticque, Cursive d'Allemaigne, Belle anticque, Gara-

LA FONTE DES CARACTÈRES

La matière des caractères typographiques est essentiellement un alliage de plomb et de régule d'antimoine, liés par quelques parties d'étain. On ajoute parfois à cet alliage un peu de cuivre ou de zinc, ce qui lui donne plus de résistance : Firmin Didot fondait ses stéréotypes avec un mélange renforcé où il entrait 20 °/₀ de cuivre. En 1840, Colson « parvint à introduire le fer allié à l'étain dans la composition de son métal », triplant, quadruplant ainsi sa dureté et sa résistance.

La technique de la fonte des caractères est fort simple. Au XVIIIe siècle, on commençait la série des opérations successives par la gravure, à l'extrémité d'une tige d'acier, du contrepoinçon, figure intérieure de la lettre. En enfonçant ce contrepoinçon dans une tige d'acier recuit, on obtenait une empreinte qui était en quelque sorte l'âme du poinçon. Autour de cette empreinte, le graveur dessinait les contours de la lettre et, au moyen d'un jeu de limes de plus en plus fines, il approchait de plus en plus près du trait de la lettre, qui venait à rebours sur l'extrémité de la tige d'acier : c'était le poinçon, instrument essentiel de la fonte. Aujourd'hui, le contrepoinçon est abandonné, et les opérations de la fonte commencent directement par la gravure du poinçon.

Avec cet instrument, l'ouvrier du XVIIIe siècle frappait dans un bloc de métal doux une empreinte profonde : c'était la matrice, organe générateur de la lettre. Ce travail de préparation achevé, la matrice bien justifiée, c'est à dire calibrée avec soin dans toutes ses dimensions, on l'adaptait à un moule destiné à former le corps de la lettre. Puis, l'ouvrier, tenant ce moule dans sa main gauche, y versait avec la main droite le métal en fusion. Ce dispositif, c'est la manière ancienne et pittoresque

de la fonte. Aujourd'hui, la machine, ingénieuse et compliquée, a remplacé ces vieilles méthodes, lentes et mal commodes.

Quelques minces opérations accessoires : frottage, crénage, rabotage, achèvent de façonner les lettres qui, mises en paquets, sont livrées à l'imprimeur.

■ Les lettres typographiques sont de trois sortes dans chaque corps : la minuscule dite techniquement *bas de casse,* qui forme le fond du matériel d'imprimerie ; les grandes capitales, dites simplement *capitales* et parfois *majuscules ;* les *petites capitales,* hautes seulement comme les minuscules. Quant aux lettres dites, en jargon typographique, *lettres de deux points,* ce sont plutôt des initiales ou lettrines.

Ainsi formés, ces petits blocs répondent à quatre dimensions : l'une, absolue, qui est leur longueur, dite techniquement *hauteur en papier :* c'est la distance allant du plan de la lettre, cette surface qui reçoit l'empreinte de l'encre, jusqu'au pied même de la tige. Pendant fort longtemps, en France, cette mesure fut variable ; à Lyon notamment, même après le règlement de librairie de 1723 qui fixait la hauteur en papier à 10 lignes 1/2 géométriques, on conserva l'usage de caractères beaucoup plus hauts. Aujourd'hui, les lettres typographiques répondent généralement, en France, à une dimension uniforme, qui est de 62 points 1/2, soit 23 m/m 688.

■ La deuxième mesure, variable d'un corps à l'autre, est la force de corps, c'est-à-dire « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues » : b d f g h k l p q y. Cette mesure a donné naissance à diverses nomenclatures. Au XVIe siècle, à Lyon et sans doute dans toute la France, les caractères d'imprimerie s'appelaient : Petit texte d'Allemaigne anticque, Glose du petit texte d'Allemaigne anticque, Gros texte d'Allemaigne anticque, Glose du gros texte d'Allemaigne anticque, Cursive d'Allemaigne, Belle anticque, Gara-

monde anticque, Lettre françoise de Robert Granjon, divisée en grand et petit cursive, Petit-Romain, Texte, Parangon, Petit-Canon, Immortel, Philosophie, Ascendonica, Gros-français. Il y avait aussi des lettres de deux, trois, quatre, cinq, six, sept ranches, qui occupaient dans les compositions la hauteur de deux, trois, quatre, cinq, six, sept lignes.

Ensuite, et jusqu'au début du XIXe siècle, on désigna les caractères par les dénominations suivantes :

Perle (de Luce)	qui correspond à notre	4	points
Parisienne (de Sanlecque) ou Sédanaise (de Jannon)	—	5	—
Non-Pareille	—	6	—
Mignonne	—	7	—
Petit-Texte	—	7	— 1/2
Gaillarde	—	8	—
Petit-Romain	—	9	—
Philosophie	—	10	—
Cicéro	—	11	—
Saint-Augustin	—	12 et 13	—
Gros-Texte	—	14	—
Gros-Romain	—	15 et 16	—
Petit-Parangon	—	18 et 20	—
Gros-Parangon	—	21 et 22	—
Palestine	—	24	—
Petit-Canon	—	28 et 32	—
Trismégiste	—	36	—
Gros-Canon	—	40 et 44	—
Double-Canon	—	48 et 56	—
Triple-Canon	—	72	—
Grosse-non-Pareille	—	96	—

Dans une commande faite par Bodoni, de Parme, au fondeur parisien Fournier le Jeune, il est parlé encore des corps dits *Lecture* et *Sylvio*.

Pour apporter un peu de logique dans ce verbiage, le Règlement de 1723 décida, par exemple, que le petit-canon porterait deux saint-augustin, le gros-parangon un cicéro et un petit-romain, le petit-parangon deux petit-romain, le gros-romain un petit-romain et un petit-texte. Comme le singe de M. de La Fontaine, il n'oublia qu'une chose,

le Règlement de 1723, ce fut... de fixer la hauteur respective du saint-augustin, du cicéro, du petit-texte, du petit-romain et des autres corps.

Le premier qui osa porter la main sur cette étrange phraséologie fut le fondeur Fournier le Jeune. En 1737, il imagina de donner à l'échelle des dimensions typographiques une base scientifique. Malheureusement, la mesure initiale dont il se servit était purement arbitraire; son unité de mesure, le point typographique, n'était qu'une invention, géniale mais essentiellement conventionnelle, qui devait apporter dans la technique un peu d'ordre mais non une solution définitive.

Vers 1775, François-Ambroise Didot fit subir au point de Fournier une modification essentielle. Celui-ci, basé sur une échelle fixe de 144 points, soit 12 cicéros, mesurait o m/m 35. Le point créé par Didot, sixième d'une ligne de pied de roi, mesure légale de l'époque, avait o m/m 376. « La ligne de pied de roi, explique A. Didot (*Essai sur la Typographie,* col. 848), divisé en six mètres ou mesures égales, servit à graduer et à dénommer les différents caractères. Le plus petit, qui a les six mètres complets, ou la ligne de pied de roi, se nomme le six, celui qui suit est le sept. Ainsi, l'unité des proportions typographiques est le point, qui équivaut à deux points du pied de roi, et les caractères procèdent de point en point ». Telle est la force de l'habitude que, pendant des années encore après l'adoption de ce système, l'ancienne nomenclature continua à être employée, et, même après 1810, la *Bibliographie de la France* rendait compte des livres parus, en désignant les caractères avec lesquels ils étaient composés par les locutions désuettes de l'ancienne nomenclature : gaillarde, petit-romain, philosophie, cicéro, qui étaient les corps les plus employés.

Quand furent érigés en méthode légale et obligatoire les principes du système métrique, qui remplaçaient les mesures duodécimales du XVIIIe siècle, on s'ingénia à

mettre l'unité de mesure typographique en harmonie avec elles. Ce fut en vain (1). Pareille transformation rendait inévitable la refonte totale de l'ancien matériel ; il n'y fallait point songer. De sorte que, aujourd'hui encore, les mesures typographiques sont régies par le vieux système de Fournier ou de Didot, dont on s'accommode aisément, mais les ridicules dénominations des siècles révolus ont été définitivement abandonnées.

L'échelle des grosseurs des caractères est donc divisée en points, et le point, qui est devenu l'unité typographique, mesure o m/m 376.

Les corps de un, deux, trois points n'existent pas dans la pratique, c'est à peine si l'on fait usage du minuscule corps IV, presque microscopique. L'échelle des types commence pratiquement par le corps V et va, sans interruption de numéro, jusqu'au corps XVI. On a même fondu des caractères sur des demi-points. A partir du corps XVI, l'échelle présente de nombreuses solutions de continuité ; c'est à dire que la force de corps cesse de progresser de point en point.

■ La troisième dimension, essentiellement relative, des caractères typographiques est l'œil, c'est-à-dire la surface gravée qui s'imprègne d'encre.

Chaque corps de caractère a d'ordinaire plusieurs « œils », c'est-à-dire plusieurs grosseurs, les gros « œils » se développant aux dépens du talus, ce court espace qui déborde en tête et en pied les lettres courtes, et seulement sur l'un de ces deux côtés les lettres longues.

Cette multiplicité d'œils fondus sur le même corps ne simplifie point l'appréciation déjà compliquée de la nature des compositions. Une méthode commode pour parvenir à cette connaissance, dans les caractères sans talus, est

---

(1) Voir, sur ce sujet, dans *l'Intermédiaire des Imprimeurs* (15 mars, 15 avril 1892), le résumé d'une polémique entre MM. Beaudoire et Dumont.

de choisir dans une page une ligne où se trouvent des lettres longues supérieures et inférieures. Après avoir tracé un trait horizontal passant *très exactement* au-dessus et au-dessous de l'extrémité de chacune d'elles, on mesure avec le typomètre la distance qui sépare les deux lignes, et cet écart donne, en points, la force de corps. Si l'on a pris soin de faire cette petite opération sur deux lignes voisines, et que le trait tiré à la base des lettres longues inférieures de la première ligne ne se superpose point au trait tiré à la tête des lettres longues supérieures de la ligne suivante, c'est que la composition est interlignée. Il suffit alors de mesurer l'espace qui sépare ces deux traits voisins pour connaître la force de l'interlignage ; en voici un exemple dans les deux lignes qui suivent.

■ La quatrième dimension des caractères est leur épaisseur, 10 int.
mesure variable presque à l'infini, la largeur respective 3 points.
des lettres de l'alphabet étant elle-même à peu près indéfinie, si l'on considère l'ensemble des types dont on se sert en imprimerie.

A la largeur des lettres se rattache l'élément extrêmement important que l'on nomme *approche*. L'approche est la distance qui sépare les lettres entre elles, dans les mots non espacés, bien entendu. Fournier estimait que, dans les caractères romains, « l'approche doit être guidée de façon qu'il y ait entre les lettres un peu moins de distance que les jambages des m n'en ont entre eux ». Il enseignait aussi que, dans les lettres rondes b c d e o p q s, et dans les v w y, l'approche doit être un peu moins large du côté de leur partie tournante.

■ Si l'on décompose le caractère typographique, on y trouve donc :

1° Une tige, qui représente la longueur, ou hauteur en papier ;

2° Une hauteur, qui est la force de corps ;

3° Un relief se chargeant d'encre à l'impression, qui est l'œil ;

4° Une épaisseur, essentiellement variable, qui est la largeur d'œil augmentée de la double approche, droite et gauche ;

5° Les pleins de la lettre, qui sont les parties verticales de sa ligne (sauf dans les lettres dites italiennes) ;

6° Les déliés, qui en sont les parties horizontales ou tournantes ;

7° Les queues, qui sont les traits des lettres longues, supérieures ou inférieures, dépassant l'œil en tête ou en pied ;

8° Les obits ou apices, qui sont les petits traits horizontaux ou inclinés coiffant le fût des lettres b d h i j k l m n p r u v x y ;

9° Les empattements, qui sont d'autres petits traits horizontaux, quelquefois atténués en triangles, placés au pied des lettres d f h i k l m n p q r u x ;

10° Le cran, petite gouttière en demi-cercle, placée à 6 m/m environ du pied de la tige, destinée à guider le leveur de lettres dans le placement de celles-ci sur le composteur.

Chaque police de caractères comprend quelques lettres doubles ou triples : ff, fi, fl, ffi, ffl. Ces lettres composées étaient plus nombreuses dans les types anciens, qui avaient en outre, soit dans le romain, soit dans l'italique, des lettres liées fort élégantes, dont l'origine remonte aux premiers caractères romains et qui disparurent au début du XIXe siècle.
En voici une :

ct

La Stéréotypie ou Clichage.

Les diverses méthodes de fonderie qui viennent d'être examinées rapidement nous amènent au clichage, dont l'ancêtre lointain n'est autre que la xylographie, c'est-à-dire la gravure sur plaques de bois. En réalité, les premiers essais de clichage paraissent remonter au XVIe siècle, époque où un valet de chambre du roi Henri II, Abel Foulon, obtenait un privilège « pour réduire en cuivre, argent ou autre métal solide, les caractères, lettres et planches que les fondeurs, tailleurs et autres artistes sont accoustumés faire en plomb, estain et bois ». Mais ce ne fut qu'au début du XVIIIe siècle que Valleyre, imprimeur à Paris, clicha sur cuivre un calendrier destiné à des *Livres d'Heures*, au moyen d'un moulage en cuivre dans une matière de sable et d'argile (*Cf.* Camus, *Hist. et Procéd. Polytyp.*, Paris, An 10, p. 16).

Plus récemment, en 1725, William Ged, orfèvre à Edimbourg, substitua au cuivre un alliage de plomb et d'antimoine (cf. *C. Crispi Sallustii Belli Catilinarii et Jugurthini Historiæ, Edinburgi, Gul. Ged aurifaber Edinensis non typis mobilibus, ut vulgó fieri solet, sed tabellis seu laminis fusis excudebat,* 1739 et 1744). Mais ce ne fut qu'au moment de la Révolution, après les essais plus ou moins heureux de Luchtmans, de Leyde ; de Funckter, d'Erfurt (vr *Introduction courte, mais utile... à l'art de cuire le plâtre, de préparer des moules de sable pour couler lettres, vignettes, culs de lampes, médailles, et d'en former des matrices,* Erfurt 1740 et 1754) ; de Foulis, de Glascow, qui vers 1780 composa 216 pages d'un *Virgile,* stéréotypées, pour lesquelles il obtint un privilège de quinze ans, qu'il n'utilisa pas ; d'Hoffmann, de Schlestadt, qui imprima par un système de *polytypage* les *Recherches historiques sur les Maures,* de Chénier père (1787, 3 volumes in-8°) (*Cf.* Camus, p. 42) ; de Carez, de Toul, inventeur de l'*homotypage,* avec lequel il publia une

LA FONTE DES CARACTÈRES

La matière des caractères typographiques est essentiellement un alliage de plomb et de régule d'antimoine, liés par quelques parties d'étain. On ajoute parfois à cet alliage un peu de cuivre ou de zinc, ce qui lui donne plus de résistance : Firmin Didot fondait ses stéréotypes avec un mélange renforcé où il entrait 20 °/o de cuivre. En 1840, Colson « parvint à introduire le fer allié à l'étain dans la composition de son métal », triplant, quadruplant ainsi sa dureté et sa résistance.

La technique de la fonte des caractères est fort simple. Au XVIIIe siècle, on commençait la série des opérations successives par la gravure, à l'extrémité d'une tige d'acier, du contrepoinçon, figure intérieure de la lettre. En enfonçant ce contrepoinçon dans une tige d'acier recuit, on obtenait une empreinte qui était en quelque sorte l'âme du poinçon. Autour de cette empreinte, le graveur dessinait les contours de la lettre et, au moyen d'un jeu de limes de plus en plus fines, il approchait de plus en plus près du trait de la lettre, qui venait à rebours sur l'extrémité de la tige d'acier : c'était le poinçon, instrument essentiel de la fonte. Aujourd'hui, le contrepoinçon est abandonné, et les opérations de la fonte commencent directement par la gravure du poinçon.

Avec cet instrument, l'ouvrier du XVIIIe siècle frappait dans un bloc de métal doux une empreinte profonde : c'était la matrice, organe générateur de la lettre. Ce travail de préparation achevé, la matrice bien justifiée, c'est à dire calibrée avec soin dans toutes ses dimensions, on l'adaptait à un moule destiné à former le corps de la lettre. Puis, l'ouvrier, tenant ce moule dans sa main gauche, y versait avec la main droite le métal en fusion. Ce dispositif, c'est la manière ancienne et pittoresque

de la fonte. Aujourd'hui, la machine, ingénieuse et compliquée, a remplacé ces vieilles méthodes, lentes et mal commodes.

Quelques minces opérations accessoires : frottage, crénage, rabotage, achèvent de façonner les lettres qui, mises en paquets, sont livrées à l'imprimeur.

■ Les lettres typographiques sont de trois sortes dans chaque corps : la minuscule dite techniquement *bas de casse,* qui forme le fond du matériel d'imprimerie ; les grandes capitales, dites simplement *capitales* et parfois *majuscules ;* les *petites capitales,* hautes seulement comme les minuscules. Quant aux lettres dites, en jargon typographique, *lettres de deux points,* ce sont plutôt des initiales ou lettrines.

Ainsi formés, ces petits blocs répondent à quatre dimensions : l'une, absolue, qui est leur longueur, dite techniquement *hauteur en papier :* c'est la distance allant du plan de la lettre, cette surface qui reçoit l'empreinte de l'encre, jusqu'au pied même de la tige. Pendant fort longtemps, en France, cette mesure fut variable ; à Lyon notamment, même après le règlement de librairie de 1723 qui fixait la hauteur en papier à 10 lignes 1/2 géométriques, on conserva l'usage de caractères beaucoup plus hauts. Aujourd'hui, les lettres typographiques répondent généralement, en France, à une dimension uniforme, qui est de 62 points 1/2, soit 23 m/m 688.

■ La deuxième mesure, variable d'un corps à l'autre, est la force de corps, c'est-à-dire « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues » : b d f g h k l p q y. Cette mesure a donné naissance à diverses nomenclatures. Au XVI[e] siècle, à Lyon et sans doute dans toute la France, les caractères d'imprimerie s'appelaient : Petit texte d'Allemaigne anticque, Glose du petit texte d'Allemaigne anticque, Gros texte d'Allemaigne anticque, Glose du gros texte d'Allemaigne anticque, Cursive d'Allemaigne, Belle anticque, Gara-

LA FONTE DES CARACTÈRES

La matière des caractères typographiques est essentiellement un alliage de plomb et de régule d'antimoine, liés par quelques parties d'étain. On ajoute parfois à cet alliage un peu de cuivre ou de zinc, ce qui lui donne plus de résistance : Firmin Didot fondait ses stéréotypes avec un mélange renforcé où il entrait 20 °/₀ de cuivre. En 1840, Colson « parvint à introduire le fer allié à l'étain dans la composition de son métal », triplant, quadruplant ainsi sa dureté et sa résistance.

La technique de la fonte des caractères est fort simple. Au XVIIIe siècle, on commençait la série des opérations successives par la gravure, à l'extrémité d'une tige d'acier, du contrepoinçon, figure intérieure de la lettre. En enfonçant ce contrepoinçon dans une tige d'acier recuit, on obtenait une empreinte qui était en quelque sorte l'âme du poinçon. Autour de cette empreinte, le graveur dessinait les contours de la lettre et, au moyen d'un jeu de limes de plus en plus fines, il approchait de plus en plus près du trait de la lettre, qui venait à rebours sur l'extrémité de la tige d'acier : c'était le poinçon, instrument essentiel de la fonte. Aujourd'hui, le contrepoinçon est abandonné, et les opérations de la fonte commencent directement par la gravure du poinçon.

Avec cet instrument, l'ouvrier du XVIIIe siècle frappait dans un bloc de métal doux une empreinte profonde : c'était la matrice, organe générateur de la lettre. Ce travail de préparation achevé, la matrice bien justifiée, c'est à dire calibrée avec soin dans toutes ses dimensions, on l'adaptait à un moule destiné à former le corps de la lettre. Puis, l'ouvrier, tenant ce moule dans sa main gauche, y versait avec la main droite le métal en fusion. Ce dispositif, c'est la manière ancienne et pittoresque

de la fonte. Aujourd'hui, la machine, ingénieuse et compliquée, a remplacé ces vieilles méthodes, lentes et mal commodes.

Quelques minces opérations accessoires : frottage, crénage, rabotage, achèvent de façonner les lettres qui, mises en paquets, sont livrées à l'imprimeur.

■ Les lettres typographiques sont de trois sortes dans chaque corps : la minuscule dite techniquement *bas de casse,* qui forme le fond du matériel d'imprimerie ; les grandes capitales, dites simplement *capitales* et parfois *majuscules ;* les *petites capitales,* hautes seulement comme les minuscules. Quant aux lettres dites, en jargon typographique, *lettres de deux points,* ce sont plutôt des initiales ou lettrines.

Ainsi formés, ces petits blocs répondent à quatre dimensions : l'une, absolue, qui est leur longueur, dite techniquement *hauteur en papier :* c'est la distance allant du plan de la lettre, cette surface qui reçoit l'empreinte de l'encre, jusqu'au pied même de la tige. Pendant fort longtemps, en France, cette mesure fut variable ; à Lyon notamment, même après le règlement de librairie de 1723 qui fixait la hauteur en papier à 10 lignes 1/2 géométriques, on conserva l'usage de caractères beaucoup plus hauts. Aujourd'hui, les lettres typographiques répondent généralement, en France, à une dimension uniforme, qui est de 62 points 1/2, soit 23 m/m 688.

■ La deuxième mesure, variable d'un corps à l'autre, est la force de corps, c'est-à-dire « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues » : b d f g h k l p q y. Cette mesure a donné naissance à diverses nomenclatures. Au XVI[e] siècle, à Lyon et sans doute dans toute la France, les caractères d'imprimerie s'appelaient : Petit texte d'Allemaigne anticque, Glose du petit texte d'Allemaigne anticque, Gros texte d'Allemaigne anticque, Glose du gros texte d'Allemaigne anticque, Cursive d'Allemaigne, Belle anticque, Gara-

monde anticque, Lettre françoise de Robert Granjon, divisée en grand et petit cursive, Petit-Romain, Texte, Parangon, Petit-Canon, Immortel, Philosophie, Ascendonica, Gros-français. Il y avait aussi des lettres de deux, trois, quatre, cinq, six, sept ranches, qui occupaient dans les compositions la hauteur de deux, trois, quatre, cinq, six, sept lignes.

Ensuite, et jusqu'au début du XIXe siècle, on désigna les caractères par les dénominations suivantes :

Perle (de Luce)	qui correspond à notre	4	points
Parisienne (de Sanlecque) ou Sédanaise (de Jannon)	—	5	—
Non-Pareille	—	6	—
Mignonne	—	7	—
Petit-Texte	—	7	— 1/2
Gaillarde	—	8	—
Petit-Romain	—	9	—
Philosophie	—	10	—
Cicéro	—	11	—
Saint-Augustin	—	12 et 13	—
Gros-Texte	—	14	—
Gros-Romain	—	15 et 16	—
Petit-Parangon	—	18 et 20	—
Gros-Parangon	—	21 et 22	—
Palestine	—	24	—
Petit-Canon	—	28 et 32	—
Trismégiste	—	36	—
Gros-Canon	—	40 et 44	—
Double-Canon	—	48 et 56	—
Triple-Canon	—	72	—
Grosse-non-Pareille	—	96	—

Dans une commande faite par Bodoni, de Parme, au fondeur parisien Fournier le Jeune, il est parlé encore des corps dits *Lecture* et *Sylvio*.

Pour apporter un peu de logique dans ce verbiage, le Règlement de 1723 décida, par exemple, que le petit-canon porterait deux saint-augustin, le gros-parangon un cicéro et un petit-romain, le petit-parangon deux petit-romain, le gros-romain un petit-romain et un petit-texte. Comme le singe de M. de La Fontaine, il n'oublia qu'une chose,

le Règlement de 1723, ce fut... de fixer la hauteur respective du saint-augustin, du cicéro, du petit-texte, du petit-romain et des autres corps.

Le premier qui osa porter la main sur cette étrange phraséologie fut le fondeur Fournier le Jeune. En 1737, il imagina de donner à l'échelle des dimensions typographiques une base scientifique. Malheureusement, la mesure initiale dont il se servit était purement arbitraire; son unité de mesure, le point typographique, n'était qu'une invention, géniale mais essentiellement conventionnelle, qui devait apporter dans la technique un peu d'ordre mais non une solution définitive.

Vers 1775, François-Ambroise Didot fit subir au point de Fournier une modification essentielle. Celui-ci, basé sur une échelle fixe de 144 points, soit 12 cicéros, mesurait 0 m/m 35. Le point créé par Didot, sixième d'une ligne de pied de roi, mesure légale de l'époque, avait 0 m/m 376. « La ligne de pied de roi, explique A. Didot (*Essai sur la Typographie*, col. 848), divisé en six mètres ou mesures égales, servit à graduer et à dénommer les différents caractères. Le plus petit, qui a les six mètres complets, ou la ligne de pied de roi, se nomme le six, celui qui suit est le sept. Ainsi, l'unité des proportions typographiques est le point, qui équivaut à deux points du pied de roi, et les caractères procèdent de point en point ». Telle est la force de l'habitude que, pendant des années encore après l'adoption de ce système, l'ancienne nomenclature continua à être employée, et, même après 1810, la *Bibliographie de la France* rendait compte des livres parus, en désignant les caractères avec lesquels ils étaient composés par les locutions désuettes de l'ancienne nomenclature : gaillarde, petit-romain, philosophie, cicéro, qui étaient les corps les plus employés.

Quand furent érigés en méthode légale et obligatoire les principes du système métrique, qui remplaçaient les mesures duodécimales du XVIIIe siècle, on s'ingénia à

mettre l'unité de mesure typographique en harmonie avec elles. Ce fut en vain (1). Pareille transformation rendait inévitable la refonte totale de l'ancien matériel; il n'y fallait point songer. De sorte que, aujourd'hui encore, les mesures typographiques sont régies par le vieux système de Fournier ou de Didot, dont on s'accommode aisément, mais les ridicules dénominations des siècles révolus ont été définitivement abandonnées.

L'échelle des grosseurs des caractères est donc divisée en points, et le point, qui est devenu l'unité typographique, mesure o m/m 376.

Les corps de un, deux, trois points n'existent pas dans la pratique, c'est à peine si l'on fait usage du minuscule corps IV, presque microscopique. L'échelle des types commence pratiquement par le corps V et va, sans interruption de numéro, jusqu'au corps XVI. On a même fondu des caractères sur des demi-points. A partir du corps XVI, l'échelle présente de nombreuses solutions de continuité; c'est à dire que la force de corps cesse de progresser de point en point.

■ La troisième dimension, essentiellement relative, des caractères typographiques est l'œil, c'est-à-dire la surface gravée qui s'imprègne d'encre.

Chaque corps de caractère a d'ordinaire plusieurs « œils », c'est-à-dire plusieurs grosseurs, les gros « œils » se développant aux dépens du talus, ce court espace qui déborde en tête et en pied les lettres courtes, et seulement sur l'un de ces deux côtés les lettres longues.

Cette multiplicité d'œils fondus sur le même corps ne simplifie point l'appréciation déjà compliquée de la nature des compositions. Une méthode commode pour parvenir à cette connaissance, dans les caractères sans talus, est

---

(1) Voir, sur ce sujet, dans *l'Intermédiaire des Imprimeurs* (15 mars, 15 avril 1892), le résumé d'une polémique entre MM. Beaudoire et Dumont.

de choisir dans une page une ligne où se trouvent des lettres longues supérieures et inférieures. Après avoir tracé un trait horizontal passant *très exactement* au-dessus et au-dessous de l'extrémité de chacune d'elles, on mesure avec le typomètre la distance qui sépare les deux lignes, et cet écart donne, en points, la force de corps. Si l'on a pris soin de faire cette petite opération sur deux lignes voisines, et que le trait tiré à la base des lettres longues inférieures de la première ligne ne se superpose point au trait tiré à la tête des lettres longues supérieures de la ligne suivante, c'est que la composition est interlignée. Il suffit alors de mesurer l'espace qui sépare ces deux traits voisins pour connaître la force de l'interlignage ; en voici un exemple dans les deux lignes qui suivent.

■ La quatrième dimension des caractères est leur épaisseur, 10 int.
mesure variable presque à l'infini, la largeur respective 3 points.
des lettres de l'alphabet étant elle-même à peu près indéfinie, si l'on considère l'ensemble des types dont on se sert en imprimerie.

A la largeur des lettres se rattache l'élément extrêmement important que l'on nomme *approche*. L'approche est la distance qui sépare les lettres entre elles, dans les mots non espacés, bien entendu. Fournier estimait que, dans les caractères romains, « l'approche doit être guidée de façon qu'il y ait entre les lettres un peu moins de distance que les jambages des m n'en ont entre eux ». Il enseignait aussi que, dans les lettres rondes b c d e o p q s, et dans les v w y, l'approche doit être un peu moins large du côté de leur partie tournante.

■ Si l'on décompose le caractère typographique, on y trouve donc :

1° Une tige, qui représente la longueur, ou hauteur en papier ;

2° Une hauteur, qui est la force de corps ;

3° Un relief se chargeant d'encre à l'impression, qui est l'œil;

dans la minuscule caroline du IXe siècle dont on retrouve aisément l'origine dans l'onciale du VIe siècle, forme expéditive de la capitale romaine.

Dès 1470, le *romain,* dit « caractère vénitien » *(literis venetis)* ou « caractère rond », avait fait son apparition en France. Mais, c'étaient des lettres toutes différentes de celles des premiers imprimeurs vénitiens, très comparables aux romains qu'utilisaient à Rome Sweynheim et Pannartz; (Cat. Baer, *Incun.*, supp. secund., p. 415); hauts sur leurs jambes mal assurées, minces de lignes, ces caractères, qui servirent à toutes les premières impressions de la Sorbonne, n'eurent qu'un succès éphémère (cf. *Gasparini Epistolae* Paris, 1470); bientôt, les imprimeurs parisiens revinrent à des formes gothiques, assez semblables aux types de Schœffer. Ce ne fut pas, cependant, pour un temps très long.

Les types romains des imprimeurs vénitiens paraissent avoir été accueillis en France avec sympathie. Gering les adopta en 1478; son *Virgile* est très beau. Jean du Pré de Lyon les utilisa, en 1490, pour imprimer les *Satires* de Juvénal. Au début du XVIe siècle, tous les imprimeurs les possédaient; ils ne les abandonnèrent plus, surtout après que Simon de Colines « eut gravé et fondu, dit-on, des caractères romains beaucoup plus parfaits », pour imprimer les beaux livres auxquels est resté le nom de « colins ».

En Allemagne, au contraire, où il avait été introduit en 1472, par Gunther Zainer *(Ethimologiarum* de saint Isidore de Séville), le romain fut peu à peu abandonné au profit du gothique.

« Il s'est trouvé des imprimeurs, dit Pseaume, à qui le mélange bizarre des deux types a plu, et qui ont employé « la belle lettre » et la gothique dans un même livre »: nous avons représenté ce cas dans *la Vie des Livres*. Rappelons aussi que la *Bible* d'Ulrich Gering, imprimée à Paris en 1476, avait des capitales romaines dans un texte gothique.

■ LE ROMAIN DE GARAMOND

Vers 1540, le roi de France, dit-on, vit son attention attirée sur les types romains et ordonna que l'on fît graver une série de ces belles lettres, Garamond fut chargé de cette besogne.

Que Garamond se soit inspiré des romains vénétiens pour la gravure de ses lettres, cela ressort à l'évidence de la forme de ces dernières ; mais il a peut-être abusivement exagéré certains caractères, discrètement indiqués par Jenson, entre autres l'obliquité des apices, beaucoup trop accusés et qu'il a largement incurvés dans les gros corps.

Un auteur récent a sévèrement jugé les types de Garamond, croyant y découvrir toutes sortes d'imperfections. Quelques-unes d'entre elles sont réelles : les capitales sont « relativement plus larges et plus grasses que les bas de casse » ; les italiques « semblent dirigées en des sens différents » ; ce n'est pas niable. Mais que les lettres O et Q « paraissent gravées de travers », parce que « les parties grasses sont disposées sur une ligne oblique », c'est là chose toute naturelle, et les premiers imprimeurs vénitiens en avaient fait, avec intention, tout autant *(Cf.* Fumagalli, ouvr. cité, 452*)*; que « la lettre O forme une circonférence presque parfaite », Garamond n'a fait en cela que se conformer aux enseignements de Geofroy Tory, que l'on dit avoir été son maître.

Le garamond n'est autre chose que la première et la plus pure expression de l'elzévir, ce magnifique caractère auquel la dynastie des Elzevier doit son lustre *(Cf.* A. France, *la Rôtisserie de la reine Pédauque,* 1912).

Dans une excellente monographie des Elzevier, M. Willems conteste véhémentement cette attribution à Garamond des types utilisés par les imprimeurs hollandais. Il est tout à fait dans le rôle du biographe de s'insurger contre tout ce

qui pourrait diminuer la gloire de son héros; mais ce serait pour lui s'honorer grandement que d'apporter dans cette revendication toute la mesure qu'il sied. Que les Sanlecque et surtout Garamond n'aient point gravé les poinçons même qui servirent aux Elzevier, on s'en doutait, et M. Willems a peut-être quelque bonne raison de le prétendre: Firmin Didot, lui non plus, n'a pas gravé *tous* les types que l'on nomme à bon droit des didots; mais il est sûr aussi que Christophe Van Dyck, sur qui M. Willems reporte tout le mérite des beaux alphabets elzéviriens, ne fut qu'un merveilleux imitateur dans la série des caractères que donne M. Willems sous le titre *Epreuve des caractères gravés par feu Christophe Van Dyck*... Evidemment, on ne plagie pas avec plus de maîtrise: Van Dyck a copié jusqu'aux erreurs de Garamond! M. Willems a tort, vraiment, de contester la véritable origine des caractères elzéviriens; Van Dyck « créateur du type qui a immortalisé le nom des Elzevier », c'est excessif!

Garamond, écrit Javal, « devint bientôt le fournisseur de toutes les imprimeries où l'on se servait de caractères romains ». Cela expliquerait la multiplicité des formes que présentent les garamond, par la nécessité où se trouva le maître-graveur de confier la taille de ses poinçons à de nombreux ouvriers.

Il est essentiel, en effet, de constater que ces types présentent entre eux de notables différences, même d'un corps à l'autre. Certaines lettres du corps 18, par exemple, ne ressemblent en rien à leurs homologues du corps 14; le signe *&* — dont la forme est, ici, toute différente — dans l'italique, est tout à fait dissemblable entre ces deux corps. L'obliquité et la concavité de l'apex diminuent de netteté à mesure que la force de corps diminue elle-même; très accusée dans les gros corps, cette pente est presque insensible dans les petites lettres, surtout dans les fontes usées. D'ailleurs, dans certains poinçons de l'Imprimerie Nationale, gravés sans doute après la mort de Garamond,

les lettres sont déjà déformées et se rapprocheraient davantage des types vénitiens des origines (De Bure, *Moralistes anciens*).

Claudin, au surplus, ne manque pas de nous avertir que les types modernes de garamond sont seulement « conformes » aux anciennes fontes, et que le type choisi pour l'impression de son *Histoire de l'Imprimerie* « diffère peu des fontes dessinées par Garamond sous François Ier ».

Ainsi modifiés, désignés volontiers sous le nom de *caractères de l'Université*, les garamond régnèrent sans partage jusqu'au XVIIIe siècle. Plantin les avait introduits à Anvers, et, au XVIIe siècle, ils furent adoptés par les Elzevier, dont ils gardèrent le nom : leurs caractéristiques, qui les éloignaient un peu du jenson, consistaient surtout dans l'horizontalité de la corde de l'arc des e minuscules et l'encapuchonnement un peu plus prononcé des lettres a et c.

Bientôt, les types elzéviriens devinrent innombrables et toutes ces lettres n'eurent plus guère qu'un caractère commun : une légère obliquité de l'apex. Déformés à l'envi par les graveurs modernes, peu de ces prétendus elzévirs ont gardé leur grâce première. A côté du mayeur, qui a conservé quelque élégance (cf. *Discours de l'Entree de tres illustre et puissant Prince Louis de Bourbon... en sa ville de Beauieu, le troisieme iour de Iuillet M. D. LXIV* (1564), 1895), combien d'autres sont altérés et méconnaissables : elzévir anglais de Turlot, manifestement imité du Baskerville (*cf.* J. de Flandreysy, *Valence*, 1910), elzévir Eon (*cf.* J.-J. Tissot, *la Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, Tours, 1896-1897).



Garamond grava aussi, entre 1541 et 1549, sur les modèles d'Ange Vergèce, trois corps de caractères grecs, qui étaient connus sous les noms de *typi regii* ou *grecs du roi*. Ces jolies lettres furent inaugurées, en 1544, dans *l'Histoire ecclesiastique* d'Eusèbe ; les matrices en étaient

remises par François I[er] ou par ses successeurs aux imprimeurs parisiens qui se montraient le plus dignes de cette confiance ; successivement Robert Estienne, Turnèbe, Guillaume Morel puis sa veuve, enfin Robert II Estienne et plus tard Antoine Estienne, après le retour des matrices de Genève à Paris, en 1623, en furent les dépositaires (*cf.* A. Bernard, *les Estienne et les types grecs,* p. 50-52). Mais le grec du roi n'était point le premier qui parût en France. Déjà, en 1507, l'imprimeur Gilles de Gourmont s'était servi de types grecs, d'abord avec les esprits et accents surajoutés, puis avec ces signes fondus sur la lettre même (*cf. Mém. Soc. Hist. Paris,* 1891, p. 8-9), pour imprimer le *Liber gnomagyricus* et les autres ouvrages de François Tissart, et par la suite les publications de Jérôme Aléandre. D'où venaient ces types ? Auguste Bernard, ni Omont, ne les disent. En tout cas, il paraît constant qu'il ne servirent plus du tout après l'introduction des grecs de Garamond.

■ (LE ROMAIN DE PERRIN (AUGUSTAL)
Vers 1850, un imprimeur lyonnais de grand mérite, Louis Perrin, qui rêvait d'une rénovation typographique, si urgente en ce XIX[e] siècle décadent, trouva l'occasion de réaliser son projet. Alphonse de Boissieu venait de lui confier l'impression de son beau livre sur les *Inscriptions antiques de Lyon.* Perrin pensa que tous les caractères typographiques qui étaient alors en usage, excellents pour imprimer « de beaux rapports sur les chemins de fer », étaient indignes d'entrer dans la composition de ces belles inscriptions de l'époque gallo-romaine dont l'ouvrage de Boissieu allait être rempli. Et il fit ce que bien peu de maîtres-imprimeurs pourraient faire. Il alla au riche musée épigraphique de Lyon ; il en parcourut vingt fois les nombreuses arcades, scrutant les pierres tumulaires, les sarcophages, les plaques dédicatoires ; puis, quand il se fut bien inspiré à cette pure source des belles formes de la lettre romaine, il prit son crayon et il dessina.

De ce labeur, qui dura quelques mois, sortirent ces beaux caractères augustaux, forme élégante de l'elzévir, qui firent l'admiration des lettrés de l'époque. Perrin les avait dessinés, gravés en partie; il les avait fait fondre sous sa direction attentive. Il imprima avec ces types toutes ses belles éditions; j'allais dire toutes ses éditions, et c'est bien en effet le reproche qui l'on pourrait faire à Perrin, que d'avoir quelque peu avili ses belles fontes, en les faisant servir trop souvent à des usages communs: ils méritaient mieux. (*Cf.* Ch. de Monteynard, *Cartularis monasterii beatorum Petri et Pauli de Domina Cluniacensis*..., 1859).

Les poinçons et les matrices de l'augustal furent acquis, en 1883, par la maison Alphonse Lemerre, qui en fait un constant usage (Cf. *Œuvres de François Coppée,* Paris, 1888).



La forme un peu grèle des types elzéviriens a suscité contre eux de sournoises tentatives de supplantation au profit du didot, surtout du néo-didot. Cette querelle intéressée n'eut point pour le garamond de conséquences trop graves, tant ces deux types sont peu faits pour se substituer l'un à l'autre. Ils vécurent au contraire, côte à côte, en excellente intelligence, et dans nombre d'imprimeries, où il sont seuls encore à vivre ainsi, les auteurs peu exigeants n'ont que l'embarras de choisir entre eux deux.

Les types de jenson, dont nos formes elzéviriennes ne sont qu'une lointaine expression, ont été lentement abandonnés. Quel superbe caractère c'était, pourtant, que ce Jenson, même après que Garamond l'eut quelque peu maltraité, en abandonnant certaines formes antiques d'une suprême élégance!

L'un des plus beaux spécimens qu'il soit possible de voir fut utilisé, en 1586, par Mettayer, imprimeur du roi, qui composa avec un corps XL le *Pseautier de David,* superbe édition probablement imprimée pour Henri III.

LE ROMAIN D'AUJOURD'HUI

« Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde ». C'est vrai aussi en typographie. Les modernes dessinateurs de lettres ont mis leur imagination en quatre, si j'ose dire, pour trouver du nouveau, du pas-vu. Quelques-uns ont réussi, Grasset par exemple ; d'autres ont abouti à des réalisations pitoyables, véritables tératologies typographiques dont seuls les forcenés du modernisme goûtent les formes étranges et tarabiscotées.

Plusieurs de nos alphabets modernes rappellent, de loin, les belles formes jensoniennes.

LE ROMAIN DE MOTTEROZ

Type peu connu, créé en 1876 par mon compatriote Jean-Claude Motteroz, qui fut directeur des Imprimeries Réunies, de Paris.

C'est un caractère dont Motteroz rêvait depuis que l'elzévir était de nouveau à la mode. Ce type alliait le trait régulier et uniforme des premiers caractères typographiques à la symétrie solide et bien assise du didot. Motteroz, jaloux de ses caractères, n'en voulut jamais céder les matrices à personne, de sorte que, je le répète, ce type est connu seulement des professionnels (1).

LE ROMAIN D'EUGÈNE GRASSET

Le caractère dessiné par Grasset et fondu par Peignot a été inauguré, en 1898, dans *les Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux,* imprimées par Didot.

On a dit du grasset qu'il « est simple, c'est-à-dire qu'il n'a rien de superflu ». Sans doute ; je serais même tenté de trouver qu'il est un peu trop simple, et l'on peut bien

---

(1) Les matrices du Motteroz sont en la possession de l'Ecole Estienne à qui j'ai en vain demandé quelques détails sur ces caractères.

penser que ce souci étrange du dessinateur de ne jamais doubler l'empattement de ses lettres a dû plus d'une fois l'embarrasser. La divergence voulue mais péniblement obtenue des obits et des empattements, supportable dans certaines lettres, est fort désagréable à l'œil dans certaines autres, tout particulièrement dans la lettre u. Mais le grasset est plein de qualités précieuses. Il est gras, ses déliés juste ce qu'ils doivent être. Dans l'italique surtout, que les critiques que nous avons faites au romain n'atteignent pas, le grasset est fort beau et, à cause de cela, il faut beaucoup pardonner à ce joli caractère.

■ LE ROMAIN DE GEORGES AURIOL. Le parti pris est tout autre dans le type dessiné par Auriol : *l'apex* toujours à gauche, *l'empattement* toujours à droite, une seule exception dans la lettre I capitale. L'auriol, fondu par Peignot en 1902, a été inauguré en 1904 par « les Cent Bibliophiles », dans *A Rebours*, d'Huysmans. Elégante, surprenante de grâce imprévue, « très ornementale et pourtant très lisible », écrit Anatole France, cette lettre est l'une des plus jolies productions de la fonderie typographique moderne : cette curieuse préoccupation de solution de continuité dans la ligne des capitales, ce qui donne à ces lettres l'air d'avoir été imprimées au pochoir, est ingénieuse.

Pour accompagner son « labeur », Auriol a dessiné plusieurs séries de fantaisies qui s'apparentent étroitement à lui : la Française légère, plus grêle que le type, et qui a servi parfois comme caractère de texte ; la Française allongée, plus nourrie que cette dernière et qui n'est, en somme, qu'une forme élancée de l'auriol labeur ; le Champlevé, qui en est une variété éclairée, avec ou sans fond ; enfin la série des Robur : noir, pâle, tigré, etc, qui sont bien les caractères de fantaisie les plus jolis qui se puissent trouver.

Cette riche famille de types nouveaux est complétée par

une remarquable ornementation florale en motifs interchangeables, véritable « tour de force qui réclamait un maître » et qui l'a trouvé. Cet effort peut paraître frivole ; c'est au contraire une contribution fort heureuse à l'art typographique, « où l'extension, c'est-à-dire l'élasticité qu'on obtient de ces pièces sans jointures, fait que toute ligne de pièces combinées peut, selon les besoins, s'allonger ou se rétrécir par le seul jeu des espaces ».

LES ROMAINS COCHINS.

Avec les cochins, créés et fondus par Peignot en 1912-1913, nous revenons à une typographie plus austère.

« Quelques lecteurs — disent les fondeurs — hésiteront peut-être à reconnaître à certains de nos types la qualité de types du XVIIIe siècle : ils auront raison et nous n'aurons pas tort. Aucun des caractères de labeur gravés par Luce, Didot ou les autres fondeurs du temps n'a représenté à nos yeux la meilleure ou la véritable typographie du XVIIIe siècle, et à bien feuilleter les livres du temps, nous n'avons pu conclure qu'une chose : c'est que la véritable originalité de cette typographie est due à l'influence exercée par la taille-douce sur l'art du livre. Non contents d'illustrer le livre, les graveurs ont entouré leurs planches d'encadrements, ils ont arrondi les dédicaces pompeuses, inventé pour les titres, les devises, les quatrains, des caractères, des ornements ciselés, fouillés, éclairés. Ils ont dépensé, enfin, pour mettre en valeur leurs sujets, infiniment de grâce et de talent. Bien mieux, dans l'ouvrage de luxe, ils ne se sont pas bornés à graver l'ensemble des pages illustrées, ils ont exécuté jusqu'aux textes, constituant ainsi des œuvres considérables d'une prodigieuse harmonie et d'une élégance sans égale dans les œuvres des autres siècles ». C'est, en effet, à cette source que se sont inspirés les dessinateurs des caractères cochin, et c'est de là que vient leur nom, qui rappelle si bien l'inimitable phalange des illustrateurs de l'avant dernier siècle.

■ LE NICOLAS-COCHIN. On a fait beaucoup de reproches à cette élégante lettre, jusqu'à comparer une ligne de *nicolas-cochin* à « une berge peuplée de pêcheurs à la ligne », à cause des hastes démesurées des lettres hautes. Si l'accentuation, justement à cause de cette particularité, n'était pas aussi distante de la lettre, on aurait moins remarqué cet élancement excessif des jambages; mais comment composer avec les règles sacro-saintes de la fonderie typographique? D'ailleurs, le nicolas-cochin est surtout un caractère de titres et il n'a guère, jusqu'ici, servi qu'à cet usage ou à de courtes compositions (Cf. *Hassan Badreddine el Bassraoui,* Paris, 1918).

■ LE ROMAIN COCHIN. Tout autre est le type créé par Peignot sous le nom tout court de *cochin*. Issu des planches gravées au XVIII[e] siècle, il conserve de cette époque d'épanouissement artistique toute l'élégante simplicité (*Cf.* O. Wilde, *Salomé,* 1917).

« On ne retrouve pas dans ce type les libertés où s'est complue l'invention des anciens graveurs. Les contraintes imposées à l'imagination par l'art du fondeur sont nettes. inviolables. Tout au plus a-t-on pu reproduire cette continuité dans le passage des pleins aux déliés, cette acuité dans l'achèvement des terminaisons, qui accompagnent généralement le travail nerveux et précis du burin dans les planches de cuivre ».

■ LE ROMAIN DELLA ROBBIA. Parmi les types néo-modernes, il faut faire une place spéciale au *della robbia,* c'est peut-être le caractère qui, avec le cheltenham, se rapproche le plus, à cause de sa belle ligne uniforme, des vieux types vénitiens. D'ailleurs, c'est à une source voisine que le créateur de ce type en cher-

cha la forme, puisqu'il la puisa dans les sculptures des Della-Robbia, ces fameux tailleurs d'images florentins dont Luca Della-Robbia a immortalisé le talent.

Le della-robbia est une lettre d'origine américaine dont la fonderie Peignot acheta les matrices, auxquelles elle fit subir en 1906 quelques modifications de forme et des améliorations de fonte; puis elle fit dessiner par Grasset une ornementation très heureusement appropriée à ce caractère, et avec laquelle celui-ci fut présenté à l'industrie française (*Cf.* Bach-Sisley, *Traits sur le sable,* Lyon [1909]).

■ LES DEBERNY ROMAINS. A cette série de caractères de la forme jenson se rattachent les *anciens romains* de la fonderie Deberny, gravés en 1869, par Constant et Auguste Aubert et Ramé, très comparables aux elzévirs de Mayeur (*Cf.* F. Villon, *les Ballades,* 1896).

Parmi les types de Deberny, il faut citer aussi le n° 18 nouveau, jolie lettre bien gravée, d'une ligne excellente (*Cf.* R. Kipling, *la plus belle histoire du monde,* Paris, 1919).

La série 18 de Deberny, qui va du corps 5 au corps 48, a été gravée entre les années 1901 et 1910, par Faulque, Garnier, Séverac, Parmentier et Durand (1).

■■ LE ROMAIN MODERNE.

Caractères modernes, c'est le nom que l'on a donné, en Angleterre, aux types de la classe des grandjean, des baskerville et des bodoni, ces lettres bien carrées, bien alignées, aux pleins nourris, aux déliés filiformes, dont les traits terminaux des jambages suivent le plus souvent une ligne horizontale, ces types par excellence « classiques ».

On a fait au célèbre Bodoni, de Parme, l'honneur superflu d'avoir créé le type de ces caractères. L'illustre

(1) Ces renseignements m'ont été obligeamment fournis par la maison Deberny.

directeur de la *Stamperia Reale* avait assez de gloire comme imprimeur pour qu'il ne fût nécessaire de lui en découvrir comme fondeur. Ses caractères étaient généralement laids, sans grâce, et l'on n'a pas manqué de le lui dire ; mais il savait les arranger si bien ! Bodoni, créateur des types « modernes », il y a là une erreur.

■ LE ROMAIN DE GRANDJEAN.

En 1692, à la suggestion d'Anisson directeur de l'Imprimerie Royale, Louis XIV donna l'ordre de graver et fondre une nouvelle série de romains et d'italiques. Une commission, composée de Jeaugeon, le mécanicien Jean Truchet, dit Père Sébastien, Jean Anisson et l'abbé Jean-Paul Bignon, fut chargée de ce soin.

Simonneau fut préposé à la gravure des planches, et le premier graveur en titre de l'Imprimerie Royale, Grandjean, chargé de la taille des poinçons ; celui-ci associa son élève Alexandre à cette besogne honorable.

Dessinés, semble-t-il, par Jeaugeon lui-même ou sur ses conseils, les romains du roi — du moins les fontes aux l barrées — furent inaugurés en 1702 ; le directeur de l'Imprimerie Royale les présenta dans son beau livre *Médailles sur les principaux événemens du règne de Louis le Grand.* Ces types se distinguent par deux indices propres aux alphabets de l'Imprimerie Nationale : l'apex des lettres b d h i j et l également prolongé à droite et à gauche du fût — caractère qui, supprimé dans les fontes du XIXe siècle, a reparu dans celles de 1905 — ; les l minuscules dites « barrées », portant une petite sécante sur leur flanc gauche, à la hauteur des lettres basses. L'extrémité supérieure de certains jambages, au lieu de se terminer par un plan oblique, porte un petit trait parfaitement horizontal et formant par conséquent angle droit avec le fût des lettres : c'était la première fois que l'on abandonnait délibérément les vieux principes qui avaient fait la fortune des romains jensonniens et des garamond.

L'achèvement de cet ensemble typographique de l'Imprimerie Royale demanda un demi-siècle. Successivement dirigée par Grandjean, par Alexandre puis par son gendre Louis Luce, cette entreprise comprend vingt et un corps de caractères, tous pourvus des l barrées que le roi imposa en 1702, et qu'une ordonnance royale du 23 décembre 1814 interdit d'imiter.

■ LE ROMAIN DE BASKERVILLE.

Bien serrés dans les casses de l'Imprimerie Royale, les caractères de Grandjean servirent peu. Aussi, quand Baskerville de Birmingham créa les beaux types qui ont conservé son nom et qui sont, du moins dans certains de leurs éléments, inspirés de ceux de Grandjean, on y vit une manifestation typographique toute nouvelle, une véritable création ; ce n'était, en réalité, qu'une imitation très belle.

Les lettres de Baskerville servirent pour la première fois en 1757, dans la composition d'un *Virgile*, le premier livre qui fut imprimé sur papier vélin (cf. *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis*, Birminghamiae, 1757).

On a fait à ces types de vifs reproches. On a critiqué très fort de prétendues disproportions entre les pleins de certaines capitales, la forme de certaines lettres, le gigantisme du point d'interrogation et l'exiguité du &, querelles mesquines dont le parti-pris perce à chaque mot.

En 1779, quand fut vendu le matériel des ateliers de Birmingham, dont personne en Angleterre ne voulut, celui-ci fut acheté par Beaumarchais, au prix de 3700 livres sterling. Beaumarchais venait d'acquérir de Panckoucke ses droits sur les œuvres de Voltaire et de fonder à Kehl une « Société littéraire typographique » pour l'impression d'une édition considérable de ce grand ouvrage. Le type que choisit Beaumarchais pour sa publication est un corps XI d'une très grande élégance. L'œil en est étroit, et une imperceptible obliquité se révèle dans le plan des apices.

En 1790, la vaste publication du *Voltaire* achevée, la « Société typographique », qui n'avait aucune raison de subsister, fut dissoute et son matériel dispersé. Où allèrent les matrices des caractères du *Voltaire?* On ne sait. Mais je ne serais point du tout surpris qu'elles aient pris le chemin de France, qu'elles aient passé aux mains de Jules Didot et que de là elles aient échoué dans les casses d'Henri Plon. En tout cas, une partie du matériel de Beaumarchais fut acquise par l'imprimerie Levrault de Strasbourg. C'est avec les fontes provenant de cette acquisition que l'imprimerie Berger-Levrault, de Nancy, vient d'imprimer notamment le *Drageoir aux Epices,* d'Huysmans, et *l'Immoraliste,* pour la collection « les Maîtres du livre » de Crès. Ces caractères, supérieurs à ceux du *Voltaire,* en diffèrent assez sensiblement; les traits terminaux des jambages sont à peu près horizontaux, on n'y distingue point l'obliquité des lettres du *Voltaire;* l'œil est plus orbiculaire et la ligne plus nourrie; la boucle de l'e bas de casse est plus développée et rappelle tout à fait l'e du grandjean : ce type est un fils difficile à renier des fontes françaises de 1702. La série des capitales, surtout, est singulièrement suggestive à cet égard; c'est peut-être pour cette raison que Baskerville a peu employé cette lettre (1).

Pourquoi, en Italie, où l'influence du baskerville fut très grande, a-t-on fait tout l'honneur du caractère dit « moderne » à Bodoni? Nous n'en savons rien. En tout cas, il semble bien que la paternité de ce type n'appartienne ni à Baskerville, ni surtout à Bodoni. De ce que le caractère gravé par Grandjean est resté, par une sorte de particularisme abusif, la propriété trop exclusive de l'Imprimerie Nationale, il ne s'en suit point que ce caractère n'existe pas. Il est là, et il y était bien avant que Bodoni ne vint au monde.

---

(1) J'ai retrouvé le baskerville dans les ateliers de la maison Bertrand frères, de Paris ; c'est le caractère avec lequel sont composées les trois premières lignes de ce paragraphe.

■ LE ROMAIN GENRE « HOLLANDAIS » DU GRAVEUR LOUIS LUCE (1740)
Louis Luce, « graveur du roi pour son Imprimerie Royale », celui-là même qui avait taillé la « perle » du système typographique de l'année 1692, Luce dessina et grava un nouveau type de lettres romaines. Ce caractère se rattache au romain ancien par une légère obliquité de l'apex, mais il est, par sa nature et par ses tendances, trop voisin des types de Grandjean pour que l'on puisse l'en séparer. Sa forme est très allongée, ses jambages très resserrés; il ressemble tout à fait à un type hollandais du XVIII[e] siècle; ses déliés sont ténus, ce qui était un pas de plus dans la voie ouverte par Grandjean et suivie plus tard jusqu'à l'abus par François-Ambroise Didot et par ses descendants et ses imitateurs.

Luce, qui ne doutait point que ses alphabets revinssent un jour à l'Imprimerie Royale, n'eut garde d'oublier les l barrées; mais, par un singulier caprice, il plaça la petite sécante sur le flanc droit de la lettre !

Les caractères de Luce, acquis à grands frais par le roi en 1773, « ne furent, écrit Javal, heureusement jamais employés ». Pourquoi, heureusement ? Ils en valaient bien d'autres ! Ces types paraissent, en effet, n'avoir été utilisés que par leur auteur dans une sorte de prospectus : *Epreuve du premier alphabeth droit et panché... gravé par l'ordre du roi pour l'Imprimerie Royale, et fini en 1740.* Le *Mercure* rendit compte de cette création en la flattant très fort : « Il vient de paraître à l'Imprimerie Royale un petit volume in-18 contenant l'épreuve d'un nouveau caractère de moitié plus petit d'œil et de corps, que tous ceux qui ont été si renommés jusqu'à présent sous le nom de La Sédanoise. Ceux-ci (ceux-là) ont été gravés tant pour le romain, que pour l'italique, par le sieur Louis Luce, graveur de l'Imprimerie Royale, et ils prouvent jusqu'à quel degré on pourrait porter la perfection et la délicatesse de cet art, puisque l'exacte proportion y est observée

et la justesse des alignemens rendent ce petit ouvrage très net et parfaitement lisible ».

Et, en effet, les alphabets de Luce étaient moins mauvais que ne le laisserait supposer l'appréciation méprisante de Javal, puisqu'ils furent tout de suite contrefaits. Le graveur du roi s'en plaignit amèrement, plus tard, dans un deuxième prospectus paru en 1771 : *Essai d'une nouvelle typographie.* Sans désigner le contrefacteur de ses lettres autrement que par la notoriété même de son plagiat, Luce dénonce l'imperfection de cette tentative.

Quel était donc le graveur qui avait ainsi contrefait les types de Luce? Si l'on s'avisait de rapprocher des *Epreuves* de 1740 certain *Manuel typographique utile aux gens de lettres...,* publié à Paris en 1766, on aurait peut-être l'explication de cette querelle!

■ LE ROMAIN DE J.-B. BODONI.

C'est après la tentative avortée de Louis Luce que se place la création des types de Giambattista Bodoni de Parme. Imités sans aucun doute possible des lettres de Baskerville, ces caractères se distinguent à première vue par leurs larges approches; et ce signe est parfois si accusé que la composition paraît espacée; c'est à peine si l'on remarque dans la coupe des fûts une imperceptible pente, qui d'ailleurs ne se voit plus dans les derniers types de Bodoni. L'œil de la lettre est généralement étroit, son trait a une tendance manifeste à se rétrécir dans les déliés: on dirait une étape de plus dans la voie qui mène du garamond aux types dessinés par Firmin Didot au début du XIXᵉ siècle *(cf.* R. Bertieri, *l'Arte di Giambattista Bodoni;* voir aussi *Archivio tipografico,* Turin, avril-septembre 1913).

L'activité de Bodoni était débordante; l'influence de la typographie bodonienne fut énorme. En 1785, le directeur de l'Imprimerie Royale, publia *Differens essais de caractères d'imprimerie;* cet opuscule ne contenait pas moins de soixan-

te-sept types différents de caractères d'une netteté et d'un relief remarquables. Le grec, sans ligatures, parut aux lettrés d'une perfection rare.

Bodoni termina sa carrière par la publication d'un *Manuel typographique* qui ne fut publié qu'après sa mort.

Il ne semble pas que les bodoni aient jamais été utilisés en France même, malgré leur grande notoriété. On connaît des opuscules en langue française composés avec ces caractères, mais ils sont d'origine italienne (cf. pour les types de Bodoni : *Q. Horatii Flacci opera,* Parma, in aedibus Palatini, M DCCXC III, typis Bodoniani, et surtout *l'Arte di Giambattista Bodoni,* supra).

▪ LE ROMAIN DE FR.-A. ET F. DIDOT.

C'est, je crois bien, vers 1775 que François-Ambroise Didot créa ses premiers types : ceux-ci ressemblent trop au bodoni pour n'en pas être une émanation. Cependant, les approches du didot sont un peu plus étroites, et déjà on devine dans ce caractère la fâcheuse tendance que consommeront, un peu plus tard, les fontes célèbres de Firmin Didot : ce déplaisant contraste entre des pleins bien nourris et une extrême ténuité des déliés, qui font chatoyer les lettres et en rendent la lecture si pénible.

Les romains de François-Ambroise Didot furent gravés par Waflard, à qui succéda Firmin Didot le fils. Le didot fut accueilli avec un grand enthousiasme et comme une chose toute nouvelle ; mais ce ne fut pas, à coup sûr, sans critiques ; les éloges outrés qu'avait suscités cette création eurent leur revers. Agacé par tant de dithyrambes, certain lecteur du *Mercure* y répondit de verte façon : « Je ne déciderai point, écrivit-il, si les efforts et le succès de M. Didot dans l'art de l'imprimerie méritent le suffrage et les applaudissemens qui lui ont été prodigués. Mais, Monsieur, je vous demande la permission de n'être pas en tout de votre avis sur le jugement que vous portez des nouveaux caractères qu'il vient de graver ou plutôt de

faire graver, d'abord, je n'ai point remarqué, comme vous, que *depuis François Ier jusqu'à nos jours, la Gravure Typographique n'avait fait aucun pas de plus vers la perfection.* L'inspection des caractères de Garamond, si justement estimés, me laisse très peu de chose à désirer, et si j'étois assez connoisseur pour pouvoir prononcer, je hazarderois de dire que les caractères de Baskerville, à l'exception de quelques lettres dont le goût arbitraire tient au genre de la Nation, me paroissent l'œuvre de gravure typographique la plus parfaite que nous ayons encore vue... ». Et le ton ne change point de cette épître, trop longue à rapporter ici tout entière.

Les types créés par Firmin Didot, en 1783, après la retraite de son père, ces types dans lesquels il modifia les proportions des lettres anciennes, portèrent à son comble la réputation du célèbre graveur. Les premiers caractères qu'il grava pour son compte furent les lettres des éditions dites « du Louvre » imprimées par son frère aîné Pierre Didot. En 1798, dans un rapport sur le *Virgile,* qui fut le départ de cette collection superbe, Camus, au nom de la Commission de l'Institut, s'exprimait ainsi : « La typographie doit beaucoup à Pierre Didot et à Firmin son frère... L'avis de votre Commission est que Pierre Didot, avec les caractères de Firmin..., donne un nouvel éclat à la typographie française, qu'eux-mêmes et plusieurs autres artistes célèbres avaient portée à un haut degré de perfection ».

Bref, si les didot eurent leurs partisans et leurs contempteurs, il faut reconnaître que ceux-ci furent en minorité. On a porté très haut — trop haut — les mérites de cette lettre massive, de forte carrure, bien assise, et cet enthousiasme dura. En 1864, après plus d'un demi-siècle, Werdet, dans un article courtisanesque, écrivait encore : « Les caractères gravés et fondus par (Firmin Didot) sont si parfaits, qu'essayer de les surpasser, sous le double rapport de l'élégance et de l'harmonie, serait faire preuve

d'une folle témérité, contre laquelle protesterait, en France et à l'étranger, la typographie tout entière ».

En 1905, Javal, lui, écrit à son tour : «... Nous ne croyons pas que Didot ait été bien inspiré en adoptant des déliés d'une finesse excessive, et nous pensons que cette innovation... a déjà trop longtemps été soutenue par la mode et devra disparaître très prochainement ».

Comme toujours, la vérité est entre ces deux opinions. Ni l'appréciation laudative de Werdet, ni la critique sévère de Javal, ni l'opinion satisfaite de Cim, ne peuvent faire loi. Le didot, dont on a dit récemment qu'il est « l'absolu de la perfection », est un beau caractère ; il le serait bien davantage sans l'extrême opposition des pleins et des déliés qui lui a été reprochée. (*Cf.* Collection des meilleurs ouvrages de la langue française, dédiée aux amateurs de l'art typographique ou d'éditions soignées et correctes : Fénelon, *Dialogues des morts*, 1819).

Les derniers alphabets gravés par Firmin Didot (*cf.* Ch. Nodier, *Histoire du chien de Brisquet*, 1900) et ceux que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de néo-didot, de Beaudoire (*cf.* H. Moreau, *Petits Contes à ma sœur*, 1896) sont l'exagération de cette erreur ; ce sont les caractères presque obligés des impressions sérieuses et... des nécrologies : derrière une page imprimée en beau néo-didot tout neuf (didots de Eon et de Turlot), instinctivement on cherche le catafalque !

En 1811, Firmin Didot grava pour l'Imprimerie Nationale des alphabets nouveaux. Ces lettres ne se distinguent guère du didot de 1798 autrement que par la barre des l. Les hastes des lettres longues sont hautes, de sorte que la sécante se trouve placée tout près de leur milieu. Avec cette nouvelle série disparaissait le vrai type de Grandjean, ces fontes au double apex qui distinguent les lettres de 1702. Mais, en 1904, par les soins de Christian, directeur de l'Imprimerie Nationale, Hénaffe grava, sur

les planches mêmes qui avaient été dessinées par Jaugeon en 1692, une série moderne où reparut fort heureusement l'apex double.

■ LE ROMAIN DE SIMON RAÇON.

Le raçon, plus étroit, plus élancé, on a même dit « plus élégant » que le didot, ce qui est vrai, en procède directement. Au reste, il faut distinguer; Simon Raçon avait, en réalité, adopté deux séries de caractères dont il se servait concurremment : un type de « normandes », lettres de forme arrondie, épaisses de ligne, qui paraissent avoir moins servi que les suivantes; un type de « poétiques », plus resserrées et plus élégantes, que Raçon utilisait dans toutes ses compositions de poésie et de littérature (*cf.* Monier de La Sizeranne, *Marie-Antoinette,* 1861); ces alphabets avaient une seule série de capitales et de petites capitales, qui servaient indistinctement dans toutes les compositions.

Le raçon se rattache à ce vaste groupe de caractères français dits « modernes » généralement désignés sous le nom de *didot,* et qu'il est, en réalité, assez malaisé de discerner avec sûreté.

■ LE ROMAIN DE MIN LEGRAND.

Au groupe des didot se rattachent encore les deux types de romain gravés en 1825 et en 1847, pour l'Imprimerie Nationale, par Marcellin Legrand, neveu d'Henri Didot et directeur de sa fonderie polyamatype, puis son successeur. Plus étroits que le didot de 1811, ils ne se distinguent guère du Raçon que par leurs pleins plus nourris et leurs l barrées.

Dans le type de 1825 dit « gravure ancienne » les lettres courtes « occupent le tiers de la hauteur totale », de telle sorte que la petite sécante se trouve exactement « à la moitié de la hauteur de la lettre l ».

Au contraire, dans la « gravure nouvelle » de 1847, la hauteur relative des longues a été diminuée, et la sécante est par conséquent plus près du sommet des l.

■ LE ROMAIN DE HENRI PLON.

En 1844, Henri Plon acquit tous les nouveaux types de la fonderie créée par Jules Didot. Ce dernier avait consacré dix années à les préparer, Henri Plon consacra lui-même dix nouvelles années à les améliorer, et c'est vers 1852 qu'il livra à l'impression un nouveau type absolument unique, dont il avait dirigé lui-même la taille et la fonte.

Avec le romain plon nous touchons à ce que l'on pourrait appeler une « question d'espèce », comme on dit au Palais, un simple accident : la suppression des angles aigus des lettres A M N et V capitales et du v bas de casse, la jonction des lignes se faisant sous un angle arrondi, ce qui donne à ces lettres un aspect tout à fait particulier ne manquant ni d'imprévu ni de grâce (Cf. *De Paris à Pékin par terre,* Paris, 1876).

Cette particularité mise de côté, le plon est très comparable au didot, dont il n'est qu'une variété. Je soupçonne d'ailleurs les capitales de cet intéressant caractère d'appartenir beaucoup plus à Jules Didot qu'à Henri Plon lui-même *(Cf.* Mennechet, *Œuvres poétiques de V. Campenon,* Paris, 1844).



Les Caractères Néo-Modernes.

LES DESSINATEURS MODERNES ONT SAGEMENT RÉAGI CONTRE LA TENDANCE introduite par Grandjean dans ses types, tendance que Baskerville et Bodoni n'ont pas su éviter et que les Didot ont portée à son paroxysme. Un meilleur équilibre entre les déliés et les pleins ; un peu de fantaisie dans la ligne, aussi, a changé du tout au tout la physionomie de la typographie moderne.

▪ LE ROMAIN DE GIRALDON.

Point de risque pareil avec le type de Giraldon, fondu par Deberny sur des corps 6 à 58, et inauguré, en 1906, dans les *Eglogues* de Virgile, imprimées par Plon-Nourrit. Ces pauvres lettres tourmentées, torturées au-delà de toute mesure, dans lesquelles on a voulu à toute force *faire du nouveau*, donnent le malaise. On y « tord et use ses nerfs » sans trouver d'explication à tant de contorsions.

Le Giraldon a été gravé entre 1905 et 1909 par Faulque, Parmentier et Durand.

Il existe encore un Giraldon gras, gravé par Faulque et Parmentier en 1911-1912, sur des corps 6, 8, 12, 14, 16 et 24.

▪ LE ROMAIN DE BELLERY.

Par ses traits terminaux horizontaux, le bellery, fondu par Peignot en 1911, et qui a servi à la composition « d'un traité de chirurgie » — voile-toi la face, ô Pelletan ! —, le bellery entre dans la forme grandjean ; au contraire, la corde de l'arc de ses e bas de casse le rapproche du jenson ; de sorte que, avec les types néo-modernes, notre classification en jenson et grandjean n'a plus aucune raison d'être : à cause de la fantaisie qui entre dans leur formation, ces types échappent à toute classification ; c'est à la barre oblique contournée de ses N capitales que le bellery est le plus facilement reconnaissable, ou bien à la liaison des lettres ct et st, à la façon des italiques primitives, détail agréable et toujours élégant qui fut fâcheusement abandonné.

Parmi les types qui ne peuvent se rattacher à aucune formule, il suffit de citer pour mémoire le moreau-le-jeune et le fournier-le-jeune de Peignot, lettres de fantaisie employées dans les titres ou les bilboquets. Je ne parle point d'une foule de lettres hybrides, dont le labeur s'accommode mal, fantaisies décorées du nom d'elzévir ou de modernes : augusta, morland, bacchante et fantasia ;

pas davantage des fontes spéciales créées en vue d'une édition particulière comme le *Médicis*, type de création américaine (Chicago, 1891 ?) inauguré dans une *Bible* de Mazarin et édité en France en 1892 ; il a servi à l'impression du *Perbinderion* et d'une édition du « Mercure », *Ubu roi*, Paris, Renaudie, 1896.

■ LE ROMAIN CHELTENHAM.

Le cheltenham, appelé « Sorbonne » en Allemagne, est l'un des types qui, par l'uniformité de leur trait, se rapprochent le plus des vieux romains du xve siècle. C'est un très beau caractère d'origine américaine, gravé en 1904 par Ingalls Kimball, directeur de la Cheltenham Press de New-York, importé en Angleterre par Caslon, et qui franchit le détroit il y a peu d'années, introduit chez nous par Marcou (1).

On connaît du cheltenham français deux variétés : l'une qui se distingue par un r minuscule dont la larme dépasse légèrement le plan supérieur d'alignement des lettres basses (*Cf.* Maurice de Guérin, *le Centaure* (Bibliothèque Miniature) ; dans la deuxième variété, cette lettre r est au contraire normale (*Cf.* Francis Jammes, *Cinq prières pour le temps de la guerre*, 1906).

Le cheltenham a été introduit dans le matériel de la machine à composer, ce qui prouve la faveur obtenue par ce beau type, qui n'a de comparable que le della-robbia. Les capitales de ces deux caractères ont quelque ressemblance ; il faut une certaine attention pour ne point les confondre.



---

(1) Cette création donna lieu à une longue et violente polémique dans les journaux techniques entre M. Marcou et M. Radiguer, représentant de Caslon.

Les Caractères dits « Cursifs », Primitifs

LE TYPE CURSIF DATE DES TOUTES DERNIÈRES ANNÉES DU XVe SIÈCLE.

L'ITALIQUE OU ALDINE

La lettre qui s'oppose au romain (caractère droit) est l'italique (caractère penché. L'italique est d'inspiration italienne, son nom même l'indique. Elle tire son origine de l'écriture de la Chancellerie romaine : *cursivetos seu cancellarius.*

Ces jolies lettres, que le vieil Alde appelait *cancelleresco,* furent gravées à Venise, en 1499, par François Griffi, dit « de Bologne », d'après la belle écriture de Pétrarque ; Alde Manuce en témoigne dans une lettre aux lecteurs placée à la fin du *Pétrarque* de 1501. A cause de leur origine, on les appela « vénitiennes » ; on leur donna aussi le nom « d'aldines » parce qu'elles furent conçues par Alde. Les lettres aldines furent inaugurées dans l'édition de *Virgile* publiée par Alde le Vieux en avril 1501. En trois vers placés à la suite de la préface, Alde chante les louanges de François de Bologne, son graveur :

IN GRAMMATOGLYPTAE LAVDEM
Qui Graiis dedit Aldus, en Latinis
Dat nunc grammata sculpta Daedaleis
Francisci manibus Bononiensis

Le *Virgile* de 1501 fut suivi d'un *Horace,* qui parut au mois de mai, puis d'un *Pétrarque,* publié en juillet. Le *Martial,* joli et rare volume paru en décembre, clôture dignement la série des premiers volumes in-8 que Manuce avaient consacrés aux classiques latins et grecs.

En dépit du privilège d'exclusivité accordé à Alde par le Sénat de Venise, le 23 juillet 1500, pour sa lettre cursive, Griffi crut avoir le droit d'en graver d'autres alphabets pour Gérome Soncino. « Ceux-ci, écrit

A. Didot, sont identiques quant à la forme, mais un peu plus gros que les premiers »; ajoutons qu'ils sont pourvus de capitales italiques, tout au moins que leurs capitales ont une certaine inclinaison (*cf.* Fumagalli, p. 118), alors que les premières fontes d'Alde Manuce n'en avaient pas encore (Cf. *M. V. Martialis epigrammata in amphitheatrum Caesaris*, 1501).

La cursive italique fut introduite en France au XVIe siècle, par Simon de Colines; nombre d'imprimeurs s'en servirent dès lors, comme le faisaient les Alde, pour imprimer des livres entiers (Cf. *C. Crispi Sallustii De L. Sergii Catilinae coniuratione, ac Bello Iugurthino historiae*, Lyon, Gryphe, 1551); mais depuis bien longtemps déjà ces lettres ont cessé d'être, comme dans le principe, un véritable type; dès le XVIIIe siècle, elles accompagnaient toutes les fontes de romain auxquelles elles sont aujourd'hui mêlées en quantité restreinte, fondues sur le même corps et d'un œil égal.

« L'avantage que l'imprimerie tire du caractère italique, dit Chevillier, c'est qu'il est propre à faire distinguer dans les imprimés les titres des chapitres, les citations, les passages et les petites pièces qu'on y rapporte. On le détache par ce moyen de la lettre courante de l'ouvrage... » C'est, en effet, la fin présente du caractère italique. Dans une composition de labeur, il est réservé aux préfaces, aux dédicaces ou aux avant-propos ; dans le texte courant on s'en sert pour appeler l'attention du lecteur sur un mot ou sur une locution.

L'italique de Garamond, copiée presque servilememt, quant à la forme, sur celle des Alde, présente cependant un aspect un peu plus anguleux.

Primitivement, Garamond en grava deux corps. Dans un opuscule publié en 1545, avec le plus petit des deux : *Pia et religiosa meditatio in sanctam Jesu Christi crucem et ejus vulnera..,* Garamond donne des détails sur ces fontes

italiques, gravées « à l'imitation de celles d'Alde Manuce » ; le second de ces types fut inauguré en 1543-44 dans des *Ciceronis opera*. Ces dates prouvent que les alphabets gravés par Garamond sur l'ordre de François Ier, furent exécutés non point en 1515, pas davantage en 1520, mais vers 1540, en même temps que les grecs du roi.

L'italique de Grandjean est plus régulière que l'italique de Garamond, et celle de Luce plus arrondie. Quant aux italiques modernes, elles ont subi des altérations parallèles à celles des romains. Il serait oiseux de les passer en revue.

La Lettre Françoise, dite Caractère de Civilité.

A la cursive se rattachent les caractères dits de « civilité », qui appartiennent au XVIe siècle. Ils furent gravés et fondus en 1556, par Robert (et non Nicolas, comme le disent à l'envi les manuels) Granjon, imprimeur parisien, « élève, dit-on, de Garamond », et qui les mit en œuvre à Lyon, où il était venu s'établir en 1557 : « Ledit an 1557, a Lyon, fut trouvé l'inuention de la lettre françoise mise en impression, laquelle semble proprement escripture faicte a la main et fut inuentee par un maistre imprimeur de Paris nommé Robert Granjon apresent audict lyon ». C'est en effet de ce type dont on peut dire que « les caractères d'imprimerie avaient toujours quelque rapport avec l'écriture des manuscrits qui servent de copie »; ici, l'analogie est frappante : Granjon gravait comme il écrivait, comme il signait; il a copié la forme de ses caractères sur l'écriture du temps, en donnant aux lettres la régularité qu'elles n'ont pas dans les manuscrits ; là s'arrête la dissemblance.

Le 26 décembre 1557, Henri II octroyait à Robert Granjon le privilège pour dix ans d'imprimer « de sa lectre françoise d'art et de main », faisant défense que nul autre que lui « n'eust à tailler poinsons de ladicte

lectre, ne la contrefaire, ni d'icelle vendre, ne distribuer aucune impression fors celle imprimee par ledict Granjon ».

Granjon, « après avoir taillé plusieurs beaux caractères », se mit à graver sa « lettre françoise » avec laquelle il imprima le dédicace des *Dialogues de la vie et de la mort,* d'Innocent Ringhier. Il y présente en quelque sorte cette cursive et espère, « s'il plaît à Dieu, dit-il, et au Roy, d'en achever une autre de plus gros corps et beaucoup plus belle ». On trouvera de jolis spécimens de la *françoise* dans : *Olympe ou la Metamorphose d'Ouide,* (Genève), Jean de Tournes, 1597, dont les liminaires sont imprimées avec ce type ; De La Case, *le Galathee premierement composé en italien...,* Lyon, Jean de Tournes, 1598 ; P. du Val, *Psalmes par quatrins de la puissance, sapience et bonte de Dieu,* Paris Micart, s. d.

Le succès des lettres de Granjon lui suscita une concurrence ; aussitôt Breton et Danfrie de Paris « firent paraître un *Discours de la Court...* imprimé avec des caractères identiques », mais encore plus nets que ceux de Granjon, « qui cependant étaient d'une très belle exécution ». Enfin, au milieu du XVIIe siècle fut éditée « une série de *Civilités,* qu'on pourrait appeler Erasmiennes, écrit Bonneau, (et qui furent) imprimées généralement à Toul, à Troyes ou à Châtellerault ».

Les caractères de *civilité* de Granjon furent catalogués en 1566, dans *les Exemplaires d'escriture francoise,* imprimées à Lyon, par Symonet et Lyebaud.

Les Anglaises

Il semble, dit A. Didot, que les premiers types de cursive aient été les caractères employés en Angleterre par Caxton, pour

l'impression des ouvrages de chevalerie. A la même époque, ajoute-t-il, Antoine Vérard employait en France des caractères à peu près semblables, mais « mieux gravés et mieux fondus ». Bien entendu, c'était un caractère français !

Au début du XIXe siècle, vers 1805, Firmin Didot gravà des alphabets de cursive dite *anglaise*, qui sont regardés comme des chefs-d'œuvre de précision, le point de jonction des lettres étant à peine perceptible.

Il y avait de grosses difficultés à vaincre pour adapter le parallélogramme métallique aux mille combinaisons de voisinage des lettres. Les anciens systèmes de cursive s'étaient libérés de cette préoccupation ; même les lettres de P. Moreau n'avaient entre elles aucune liaison et procédaient purement des anciennes formules typographiques. L'anglaise de Didot, au contraire, se pliait à toutes les nécessités du rapprochement compliqué des lettres entre elles et réalisait une imitation à peu près parfaite de l'écriture expédiée, c'est à dire que le délié d'une lettre donnée se soudait exactement par son extrémité à l'extrémité du délié de la lettre qui la suivait, combinaison qui simule la plus parfaite continuité de toutes les lettres d'un mot. Pour arriver à un résultat aussi heureux, il fallut « faire subir à la lettre entière l'inclinaison qu'on donnait à l'œil ». On y parvint non sans peine en convertissant les rectangles métalliques dont chacun formait une lettre, en un bloc incliné. Pour fixer solidement de pareilles lettres dans la composition, on fondit des cadrats en équerre qui, placés au commencement et à la fin de chaque ligne, en maintint l'aplomb sur le composteur.



Il serait assez malaisé d'assigner à chaque ouvrage un caractère déterminé, mais cette adaptation peut être fixée dans ses grandes lignes, aussi sûrement que les bibliophiles

ont su imposer à leurs relieurs telles ou telles peaux pour tels ou tels livres. Avez-vous à faire imprimer un livre très sérieux, un ouvrage philosophique, par exemple ? adoptez le didot, surtout le néo-didot, malgré ses imperfections. Est-ce au contraire un conte plaisant, une nouvelle galante ou une poésie légère? imposez à l'imprimeur un grasset, un auriol, ou même un giraldon. Pour un sujet XVIII[e] siècle, le cochin, surtout le nicolas-cochin conviennent à merveille. Et si vous avez étudié un sujet plus ancien, n'hésitez point à adopter le garamond ou bien l'un des types elzéviriens qui l'ont remplacé : Mayeur, Turlot ou Deberny. Un tirage de luxe, à condition que le sujet en soit grave, s'accommodera bien d'un grandjean ou d'un baskerville, même d'un beau raçon.

Mais si vous faites éditer un livre destiné à être lu, relu; un de ces livres qui s'imposent, dont le succès est sûr, songez aux yeux de vos lecteurs et prenez un cheltenham, prenez surtout un della robbia. Il me tarde que l'on entre délibérément dans la voie que nous a ouverte la Fonderie Peignot avec ces beaux caractères, bien pleins, et dont le trait à peine rétréci dans les déliés, est si agréable à l'œil, si lisible ; qui rappellent, plus réguliers et mieux alignés, les beaux jensons du XVI[e] siècle.

Les fondeurs ont compris, il comprendront de plus en plus que là est l'avenir du beau livre, du livre que l'on aime à ouvrir souvent ; mais ils le comprendraient bien mieux encore si les imprimeurs, pressés par les auteurs, leur faisaient une obligation de ne fondre désormais que des types conçus dans cet esprit.

Je sais bien, les imprimeurs résistent, non point à proprement parler, contre les types nouveaux, mais contre la multiplicité de ces derniers et les exigences désordonnées, disent-ils, des éditeurs : mesquines raisons de gros sous avec lesquelles nous aurions bien de la peine à imposer notre art rétrogade !

Dans tous les cas, il va de soi que tous les types utilisés dans un même ouvrage doivent être obligatoirement de la même famille, même, dans la mesure du possible, les lettres du titre, à quoi rien ne s'oppose.



Les Types Microscopiques

L'écriture microscopique n'est pas née d'hier ; on en voit déjà des traces au XVIe siècle, et Doppelmayr, dans sa notice sur les artistes de Nurenberg, dit que, à cette époque, les « modistes » et les calligraphes se distinguèrent par une écriture extrêmement petite. De là à la typographie minuscule, le pas fut bien vite franchi.

Les imprimeurs du XVIIIe siècle semblent avoir été à certains moments la proie d'une sorte de folie de singularités typographiques : papiers de couleur, impressions en teintes et mêmes multicolores, caractères microscopiques. Ceux-ci, d'ailleurs, remontent bien au-delà de 1700. Déjà au XVIe siècle, à Venise, Alexandre Paganini imprimait une édition de *Cicéron* avec des types microscopiques ; il ne fut sûrement pas le seul. Au XVIIe siècle, Jannon, de Sedan, « fit graver un petit caractère, la petite sédanaise », qui est un corps v, et qui fut inauguré dans un *Virgile* imprimé en 1625 et 1628. *(Cf.* aussi *Quincti Horatii Flacci opera omnia,* Sedan, 1627).

Tout au long du XVIIIe siècle, on usa de ces mignardises à l'usage des maniaques ; voici quelques-uns des caractères qui ont servi à leur impression :

Le 3 points 1/2 de Louis Luce *(Epreuve du premier alphabeth droit et panché..., gravé par ordre du Roi pour l'Imprimerie Royale...,* 1740) ;

Le 4 points de Fournier le Jeune (*Quinti Horatii Flacci poemata, scholiis sive annotationibus instar Commentarii illustrata,* Orléans, 1767 ; *Phaedri fabulae, L. Annaei Senecae ac Publii Syri Sententiae,* Orléans, 1773) ;

Le 4 points (?) de Jules Didot (*Œuvres complètes de Voltaire,* Paris, 1825 ; *Molière,* Paris, 1826 ; Plutarque, *les Hommes illustres,* trad. Ricard, Paris, 1827 ; Collection de classiques français, 1re et 2me parties, 1828 ; *Œuvres poétiques de Voltaire,* Paris, 1832 ;

Le 2 points 1/2 polyamatype d'Henri Didot (*Maximes et réflexions morales,* du duc de La Rochefoucault, Paris, 1827 ; *Qu. Horatii Flacci, opera omnia recensuit Filon,* Paris, 1828) ;

Le 2 points 3/4 de Plon, gravé par Ramé et fondu par Laurent et Deberny (*Fables de J. de La Fontaine,* Paris, 1850 ; Gresset, *Ver-Vert, suivi de...,* Paris, 1855) ;

Le type microscopique de Guiraudet et Jouaust (*De Imitatione Christi, Libri quatuor,* Paris, 1858).

Le 4 points de Plon, gravé par Henri Plon (*L'Imitation de Jésus-Christ,* Paris, 1852) ;

Les 4 points et 5 points de Motteroz (*Paris-Diamant,* Paris, 1889).

Je ne parle point des nombreuses éditions imprimées avec des caractères dont les auteurs ne nous sont pas connus : *Biblia sacra vulgatae Editionis,* Paris, 1656 ; Thomas A Kempis, *De imitatione Christi, libri IV,* Paris, 1856 ; *Senita paradisi et pugna spiritualis demum latine redditus Ar. D. Jod. Lorichio,* Paris, 1657 ; *Phaedri fabulae et Publii Syri sententiae,* Paris, Imp. Royale, 1729 ; *M. Tulli Ciceronis Cato major ad T. Pomponium atticum,* Paris, Barbou, 1758 ; *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé,* Paris, Fournier [1802] ; *Œuvres du Cardinal de Bernis,* Paris, Fournier [1802] ; Demoustier, *Lettres à Emile sur la Mythologie,* Paris, Lemoine, 1826.

Parmi les types microscopiques étrangers, nous ne citerons que les plus connus :

Les anciennes *Bibles* anglaises, réimprimées au XIXᵉ siècle ;

Les caractères microscopiques de Maire, de Leyde (*Senecae opuscula selecta*, Lugd. Batav., s. d.) ;

Ceux de Jansson, d'Amsterdam (*Anicii Manlii Torquati Severini Boetbii de consolatione philosophiae*, Amsterdam, 1653) ;

Les petits types de Daniel Elzevier (*Tite-Live*, Amsterdam, 1678) ;

La « Collection Diamant », de G. Barbèra, de Florence, 1856, sq ;

Les éditions microscopiques de Pickering (*Cicero de officiis, de Senectute et de amicitia*, Londres, 1822, etc, etc.) ;

L'*ocbio di mosca*, gravé par Farina, en 1834, fondu par Corbetta, de Milan (*Dantino*, Padoue, Salmin, 1878 ; *Galileo a Madama Cristina di Lorena*, Padoue, Salmin, 1897) ;

Le *Milanina*, de Wilmant. de Milan (*Poésies*, Rovigo, Minelli) ;

Les miniatures de Bellows, de Glocester (*Le vrai dictionnaire de poche*, Glocester, J. Bellows, 1873) ;

Les fontes diamant de la "Oxford Press" (*The Holy Bible containing the old and new Testaments*, Oxford, 1876).



Les Lettres de Fantaisie

A côté des types qui viennent d'être rapidement passés en revue, il existe un grand nombre de caractères uniquement réservés aux titres, dans le labeur, et aux travaux de ville.

L'**Antique**, qui se distingue de toutes les autres par l'absence totale d'obits. et d'empattements, soit dans la capitale, soit dans le bas de casse ; son trait est uniforme ;

L'**Egyptienne**, qui a, au contraire, tous ces traits accessoires, avec un léger rétrécissement des déliés ;

L'**Italienne**, remarquable par le déplacement, l'inversion des pleins et des déliés, ceux-ci occupant les parties verticales de la lettre ;

La LATINE, au trait maigre et presque uniforme, à obits et empattements très allongés et très aigus ;

La **Normande**, dont les pleins sont très épaissis et les les déliés extrêmement fins ;

La MAIGRETTE, au trait filiforme ;

La Jensonnienne, fantaisie de forme médiévale, rappelle confusément la lettre tourneure des anciens manuscrits ; elle n'est autre chose qu'une lettre de Somme altérée ;

La **BLANCHE**, formée d'un double trait d'inégale valeur laissant l'intérieur de la lettre en blanc ;

L'**Ombrée**, noire, au contraire, et doublée, à droite du trait, d'un filet simulant une ombre.

La famille des *robur*, de Georges Auriol : robur noir, pâle, clair-de-lune, tigré ;

L'auriol *Champlevé*, avec ou sans fonds ;

La *morland*, au trait irrégulier et baveux, introduite en France par Caslon, en 1904 ; et le *Cleveland*, de Marcou (1908), avec lequel il a la plus grande similitude ;

La **TAILLE DOUCE AZURÉE**, dont le corps est strié de petits traits horizontaux et très compacts ;

La *soudanaise*, l'*arménienne*, l'*epigraphique*, la *bacchante*, vingt autres dont il serait oiseux d'allonger l'énumération, ces noms changeant généralement avec chaque fonderie.

Textes Gravés

Les graveurs, que rien ne rebute, n'ont pas reculé devant la tâche effrayante de graver sur des planches de cuivre des livres tout entiers.

L'origine de cette chalcographie livresque n'est pas, comme on l'a dit, dans l'essai de John Pine, en 1733. De Paw *(Recherches philosophiques sur les Grecs,* II, 100) semble faire remonter incomparablement plus haut l'origine de l'impression en caractères fixes, en interprétant ainsi les moyens avec lequel Varron réussit à introduire des portraits dans *Hebdomas sive de imaginibus libri :* « La nécessité de répéter exactement dans chaque exemplaire de cette édition les mêmes figures, inspira l'idée de les multiplier sans de grandes dépenses, et fit naître cet art inconnu jusqu'alors. Comme on avait ajouté au bas de chaque portrait des vers grecs et latins, ces inscriptions s'imprimaient avec la même planche ; de façon que, dans ce procédé, on retrouve l'origine de l'imprimerie aux caractères immobiles ». C'est peut-être généraliser à l'extrême, et nous nous en tiendrons aux recherches de Peignot, qui semblent faire remonter cet usage au milieu du XVI[e] siècle.

Le premier en date des ouvrages que cite Peignot est de 1542, mais il n'est composé que de figures. A vrai dire, ces premiers livres gravés ne sont guère que des recueils d'images à légendes ou des modèles d'écriture, et je crois bien qu'il faut atteindre la fin du XVII[e] siècle pour rencontrer de véritables textes gravés. En tout cas, à cette époque, l'idée, qui n'était pas nouvelle, fit fortune ; dès ce moment les textes gravés se multiplient, mais c'est surtout à l'étranger. En 1733, le graveur anglais John Pine grave et fait imprimer en deux très beaux volumes in-8, les *Œuvres complètes d'Horace.* Dans ce livre qui passe pour être le premier livre tout entier gravé sur planches, Pine se laissa séduire par la forme élégante et allongée des caractères hollandais de l'époque.

Successivement parurent dès lors maints ouvrages du même genre ; en voici quelques uns :

La Légende joyeuse où les cent-une leçons de Lampsaque, Pynne à Londres [Paris ?], 1749 (cent cinq pages en écriture italique) ;

Nouvelles Heures gravées au burin, dédiées au Roi [Paris 1740 ?] (...pages gravées par Mariette) ;

Liste genérale des postes de France dressee par ordre de Monseigneur Etienne-François de Choiseul..., Paris 1769 (81 pages gravées par Jaillot) ;

Sentimens d'une âme pénitente sur le pseaume Miserere mei, Deus, par Madame D***, traduit en vers, Munich, 1776 (99 pages en écriture de chancellerie) ;

Œuvres de Virgile, La Haye, 1753-1757, 5 vol. (767 pages gravées par Marc Pitteri, de Venise) ;

Tavolette chronologiche, contenente la serie de Papi, Imperatori e Rè, che anno regnato della nascita di Christo fino al presente, divise in duo parti, Rome, 1779 (64 pages gravées par G. Serangoli) ;

Les figures des Fables de La Fontaine, gravees par Simon et Coiny, d'après les dessins du sieur J. Vivier..., Paris [1787] Un seul volume paru.

Anacreon Symposiaca Semiambia, Rome, 1781 (16 p.) ;
La Fontaine, *Fables choisies mises en vers,* Paris, 1765-1775, 6 vol.

Montesquieu, *le Temple de Gnide,* Paris, 1772.

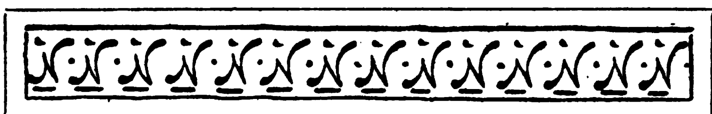
Officium beatae Mariae Virginis, Venise 1740.

Plan topographiqne et raisonne de Paris, Paris 1758 (149 pages, gravées par Pasquier et Denis).

Processionale ordinis carmelitarum reverendissimi Patris Magistri Ludovici Benzoni..., Lyon, Clair Jacquemin, 1739 (110 feuillets gravés par Clair III (?) Jacquemin).

P. Virgilii Maronis opera, antiquis monumentis illustrata..., La Haye [1753-1767], 5 vol.

Depuis les dernières années du règne de Louis XV, la chalcographie a déserté peu à peu le domaine de l'écriture ; on ne grave plus de texte, hors la géographie, mais on les dessine volontiers sur la pierre, et c'est cette branche de l'imprimerie qui a recueilli les dernières traditions de la reproduction gravée des textes. Cependant, un imprimeur anglais, M. Guthrie, « bien convaincu de cette tendance qui mène irrésistiblement les caractères typographiques vers une déformation fatale, a renoncé entièrement aux caractères ; il imprime ses livres sur des planches en relief qu'il a gravées de sa belle écriture ». Qu'en sera-t-il de pareilles tentatives ? Il ne sied point que je rappelle ici mes propres essais dans : *Légendes et Coutumes du Beaujolais*, Lyon, 1918 ; *Lônes et Brouillards du Rhône*, Lyon, 1918 ; *La Légende Roland*, Lyon, 1918 ; *Le Voyage à Notre Dame de l'Isle*, Lyon, 1920.



L'ENCRE D'IMPRIMERIE

La matière première qui, avec les caractères et le papier, concourt à l'exécution d'une page d'impression est l'encre, une encre spéciale, on s'en doute. Les imprimeurs sérieux apportent au choix de leur encre autant de soins attentifs que nos administrations et officiers publics se moquent des qualités de la leur.

Cette encre d'imprimerie n'a pas toujours eu la même composition. L'encre grecque et l'encre romaine *(atramentum)*, qui étaient un composé de noir de fumée, de gomme et d'eau, quelquefois additionné d'un peu de vinaigre pour en faciliter l'adhérence ; la sépia, qui est une encre de seiche ; l'encre du XIIe siècle *(incaustum)*, faite de sulfate de fer, de noix de Galle, de gomme et d'eau, étaient toutes impuissantes à imprégner convenablement les reliefs des bois primitifs, surtout les surfaces métalliques qui les ont remplacés, à y adhérer solidement. Il fallut rechercher une substance grasse qui remplit cet objet, et ce furent, je crois bien, les cartiers, dont on parlera plus loin, qui donnèrent la solution de ce difficile problème.

« Il fallait, dit Vitu, trouver une composition noire et résistante, épaisse sans empâtement, liquide sans fluidité, qui pût s'étendre avec régularité sur la surface entière de la gravure à reproduire, sans couler dans les vides calculés pour rester blancs, et qui, sous une forte pression ne s'étalât point en taches indécises. La première solution du problème fut donné par les cartiers... L'encre, ou

plutôt la couleur noire dont ils se servent pour le trait des figures, est composée de noir de fumée et d'une colle identique à celle qu'on emploie pour la préparation des cartons sur lesquels elle doit s'appliquer ; le mélange doit digérer longtemps avec du fiel de bœuf... L'encre des cartiers, suffisante pour les impressions xylographiques si elles n'eussent différé que par la division des types, et non par la matière. L'encre fluide et maigre, qui noircit les fibres pénétrables du bois, coulerait sur du métal ; or, comme il est certain que les premiers livres typographiques sont imprimés avec de l'encre grasse et noire, on ne peut conclure légitimement que l'emploi de cette encre nouvelle était nécessaire pour obtenir l'adhérence de la solution sur des reliefs de plomb ou d'étain ».

L'encre d'imprimerie dont se servit Gutenberg réunissait toutes ces qualités. Elle était noire et luisante. C'était un mélange d'huile réduite à consistance de vernis et de noir de fumée additionnés d'une petite quantité de térébenthine. C'est, aujourd'hui encore, la même formule sommaire, mais la nature de l'huile a changé : il semble que ce fût, autrefois, de l'huile de noix ; maintenant, c'est de l'huile de lin, moins siccative et aussi moins chère.

Le XVIIIe siècle semble avoir été la période transitoire pendant laquelle ces deux huiles furent employées simultanément ; l'huile de lin, qui brunissait moins à la cuisson, était réservée à l'encre rouge, dont on faisait un fréquent emploi.

Quelques imprimeries parisiennes de cette époque, qui imprimaient les livres de la « Bibliothèque Bleue », usaient pour leurs encres d'huiles de chanvre ou de navette, médiocre denrée dont les ateliers sérieux proscrivaient l'usage. Les imprimeries du XVIIIe siècle s'approvisionnaient d'ordinaire de deux sortes d'encre noire, l'une très forte pour les temps chauds, l'autre plus fluide pour l'hiver ; volontiers d'ailleurs, quand il en était besoin, les imprimeurs corrigeaient ces encres l'une par l'autre.

Au XVII[e] siècle, la Hollande avait une telle supériorité dans l'industrie des encres d'imprimerie, que Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments, au moment où Louis XIII projeta de créer une imprimerie dans les sous sols du Louvre, demandait à Brasset, ambassadeur du roi en Hollande, de lui envoyer quelques ouvriers pressiers et compositeurs « et entre eux si l'on en pourra avoir un qui sçache faire de cette encre d'imprimerie » (*Bull. des Bibliopb.*, 1859, p. 494), « d'une si grande perfection qu'elle n'a éprouvé aucun déchet, depuis plus de trois siècles » (Lambinet, p. 307).

Cette belle encre hollandaise n'eut de comparable que celle dont se servait Ibarra, en Espagne, à la fin du XVIII[e] siècle, ou l'encre de Bodoni de Parme, qui date de la même époque.

L'Angleterre possédait, elle aussi, une belle encre très luisante dont l'Université de Cambridge faisait offre à la France, en 1700, en échange de la vente qu'elle sollicitait d'une certaine quantité de caractères grecs dits « grecs du roi ».



Jusqu'au début du XIX[e] siècle, il était d'usage que chaque imprimerie fît elle-même son encre. Cette préparation était délicate ; habituellement elle se faisait en lieu découvert ; nous croyons inutile d'en relater ici les manipulations compliquées.

Dans les premiers temps, l'encre d'imprimerie ne dépassait guère 16 à 17 sous la livre ; à la veille de la Révolution, elle en valait 32. Aujourd'hui, la bonne encre noire de labeur vaut de 6 à 8 francs le kilo.

En 1818, Pierre Lorilleux le père créa à Paris la première manufacture d'encre industrielle. Celle-ci est encore, à l'heure présente, avec la maison Lefranc, fondée en 1773, pour les couleurs et vernis, au premier rang des fournisseurs d'encre d'imprimerie.

Suivant sa destination, l'encre typographique est de trois sortes :

L'encre à journaux, employée pour les machines à marche rapide, bien broyée pour en assurer la parfaite distribution. L'encre de labeurs, plus chargée en noir, ce qui donne à l'aspect du livre une plus grande vigueur. L'encre à vignettes, de qualité supérieure, brillante, intense et aussi plus durable.

La belle encre à imprimer doit-être très noire, très sicative ; certains prétendent qu'il est nécessaire qu'elle conserve bien son brillant ; je préfère, moi, l'encre mate : c'est affaire de goût !



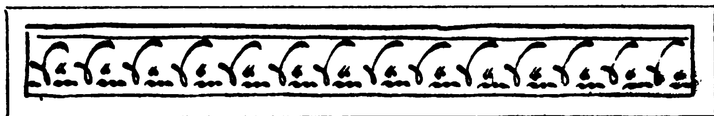
Il était autrefois de pratique courante d'user, pour l'impression typographique d'encres de couleur. « Les brochurettes imprimées en différentes nuances eurent au XVIIIe siécle une réelle vogue... et l'honneur de l'engouement... ; elles se répandirent en profusion ». Certain livre anonyme édité à Paris, en 1757, par Carracioli, l'auteur du *Livre Vert,* de 1759, et aussi, je pense, du *Livre Vermillon,* de 1760, sous le titre *Livre de quatre couleurs,* est imprimé avec des encres jaune, bleue, puce et rose, et son titre en ces quatre couleurs à la fois, avec une vignette en noir : c'est singulier mais pas beau du tout ; aussi cette originalité ne fut guère suivie... mais elle redevient de mode (*cf.* F. CHAMPSAUR, *Le Bandeau*).

Au contraire, l'impression en vermillon des titres et de certaines parties du texte, usage fort ancien qui nous vient des manuscrits, et qui déclina vers la fin du XVIIIe siècle, ne fut jamais abandonnée tout à fait. Volontiers, aujourd'hui, on remplace le vermillon par des couleurs moins banales, sinon plus belles : pourpre, bleu, mousse, véronèse.

Les encres de couleurs étaient obtenues par l'addition à l'huile cuite de diverses matières colorantes : bleu de Prusse, indigo, cinabre, orpin, laque ou vert de gris calcinés, etc., parfois additionnés d'un brin de blanc de céruse, pour rendre les teintes plus délicates, ou de blanc de zinc pour les rendre plus transparentes.

L'encre rouge, appelé rosette et dont l'origine est dans la *rubrica* des Romains, fut de tout temps la plus employée, elle était d'ailleurs indispensable pour l'impression des bréviaires, des missels et des diurnaux ; elle était faite avec du vernis de noix ou de lin, dans lequel on incorporait du cinabre ou vermillon. Certains ateliers ajoutaient à ce mélange quelques cuillerées d'alcool dans lequel avait été dissoute, vingt-quatre heures plus tôt, un peu de colle de poisson. Mécontents de cette mixture, destinée à rectifier la couleur crue du vermillon et lui donner du brillant, quelques imprimeurs préféraient ajouter au vernis coloré quelques grains de carmin.

Quant à l'encre d'or, dont firent usage les imprimeurs des xve et xvie siècles et avec laquelle ont été imprimés divers opuscules présentés à l'Exposition de 1806, par Marcel, directeur de l'Imprimerie Nationale, et une Cantate publiée en 1810, à l'occasion du mariage de l'Empereur, son origine est fort ancienne, puisque, dit Géraud, le Grand Prêtre Eléazar écrivait au Roi Ptolémée avec cette encre, sur des peaux très minces. On peut voir des manuscrits en encre d'or à la Bibliothèque Nationale. Cette encre, préparée autrefois par des procédés spéciaux, comme ceux qui furent employés par Stône, Legros d'Anizy et Coquerel ou Whittaker de Westminster, est communément obtenue aujourd'hui par une poudre métallique répandue sur la feuille, frais imprimée avec un mordant blanc ou légèrement coloré en jaune, qui retient vivement cette poudre. Les impressions argent et bronze procèdent des mêmes moyens.



LE FORMAT DU PAPIER

L'une des premières questions que l'auteur devra résoudre est celle du format. Se décider au milieu de cette multiplicité de grandeurs, de formes, de pliures n'est pas toujours aisé ; ce choix est d'ailleurs affaire de goût et rien d'autre ; avoir la prétention de le réglementer par des usages est proprement de l'abus : s'il vous plaît d'imprimer un rapport d'assemblée générale sur un format in-32 coquille, je ne vois pas très bien quelle force humaine pourrait vous en empêcher, sinon la crainte du ridicule, raison pitoyable.

Je voudrais, pour ma part, que tous les livres que j'aime fussent imprimés sur l'in-16 coquille, je veux dire le format plié en deux de ce présent livre, afin de pouvoir en porter toujours un avec moi sans en être embarrassé. L'ampleur impressionnante d'un in-folio, la solennité d'un in-quarto, toute l'élégance d'un in-octavo ne me séduisent point. Tout cela ne veut pas dire que j'aie raison et que l'on doive me croire ; c'est là, je le répète, affaire de goût. Mais cela peut être aussi affaire d'intérêt, et il y a de fortes chances pour qu'un format supérieur au petit in-quarto n'ait pas une vente facile. Gardons-nous des trop grands formats !

La mode, la fantaisie, les goûts nouveaux, je ne sais, ont propagé, ces derniers temps, les formes dites « carrées ». Ces formats qui passaient, il y a dix ans, pour " lourds et disgracieux par essence même ", sont considérés aujour-

d'hui comme les seuls livres vraiment élégants et dignes de considération. Je ne me charge pas de défendre l'une ou l'autre thèse, car si les premiers — les anciens — ont raison, je crois bien que les modernes n'ont pas tort.

Le format des livres, qui ne dépend pas du tout, comme le croyait Gros Jean, du format des papiers sur lesquels ils sont imprimés, est leur grandeur *idéale*. Eh ! oui. Il est obtenu à l'aide d'un étalon en caoutchouc avec lequel papetiers, libraires, relieurs et bibliophiles donnent aux livres chacun les dimensions qu'il lui plaît. Vous en doutez ? Lisez donc :

« On a pris l'habitude d'associer aux dénominations d'in-folio, in-4°, in-8°, etc., l'image de volumes correspondant à ces dimensions, et de rapporter par comparaison à ces types anciens les formats très variés qui parurent en librairie, quand l'abolition des règlements restrictifs de l'ancien régime et les progrès de l'industrie moderne eurent multiplié le nombre des formats commerciaux du papier : pour noter les nuances de taille, les degrés intermédiaires qui ne répondaient pas aux dimensions typiques, on employa les expressions de grand ou de petit in-folio, de grand ou de petit in-4°, de grand ou de petit in-8°, etc. Les termes par lesquels s'exprime le format d'un livre ont donc dans l'usage deux significations différentes : tantôt ils désignent le format réel, indiquant d'une manière exacte le nombre de pliures faites dans la feuille d'impression, mais sans éveiller dans l'esprit l'image d'un volume de dimension fixe, puisque la feuille d'impression peut être de grandeur variable ; tantôt ils désignent le format apparent, ne répondant pas toujours à la pliure intérieure, mais indiquant une conformité intérieure avec tel format d'ancien type. C'est ainsi qu'en pratique on en est venu à confondre sous la dénomination générale d'in-12 tous les volumes qui ont les dimensions traditionnelles de ce format, sans distinguer si, d'après le pli des feuilles, ce sont des in-8, des in-16, des in-18, ou bien de véritables in-12...

En résumé, les termes traditionnels qui servent à exprimer le format des livres, notamment ceux d'in-folio, d'in-4° et d'in-8°, ont actuellement, dans les descriptions bibliographiques et dans la pratique des bibliothèques, trois acceptions différentes : 1° dans la description de livres anciens, ils expriment le format réel, c'est-à-dire qu'ils donnent la véritable pliure des feuilles ; 2° dans les descriptions de livres modernes, ils expriment le format apparent, c'est-à-dire qu'ils marquent une ressemblance extérieure avec un des principaux types de volumes vulgarisés par l'usage ancien ; 3° dans les cotes d'inventaire, ils expriment le format conventionnel, c'est-à-dire qu'ils indiquent le rangement de l'ouvrage sur les rayons dans l'une des séries artificielles de volumes, dont le nombre et la hauteur métrique varient, non seulement de pays à pays, mais souvent de bibliothèque à bibliothèque ».

Je vous le disais bien !

Et comme il me plaît, à moi, de reconnaître au format une quatrième acception, au moins aussi rationnelle, d'ailleurs, que les trois autres, j'ajoute :

4° Dans les cénacles de bibliophiles, ils expriment le *format typographique,* c'est-à-dire qu'ils indiquent la dimension des lignes d'impression — une longueur qui ne varie point, celle-là — et le nombre de ces lignes dans les pages pleines.

Nous voilà bien avancés !

Désigner un ouvrage par le format de son papier et aspirer à quelque précision est pure folie quand tant de périls menacent l'intégrité d'un livre ; se fier à ses signatures est imprudent.

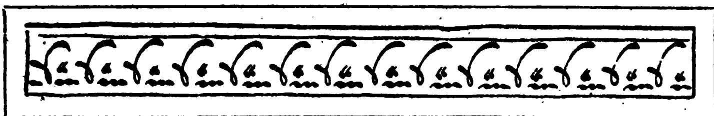
Si je donnais les moyens de reconnaître techniquement le format de ce livre, ce serait paraître accepter les bizarres et désuètes formules que je viens de condamner, survivance inexcusable de l'antique manutention à la forme des papiers d'éditions ; je ne tomberai point dans ce piège.

Le seul moyen raisonnable est à la portée de tout le monde : prenez un mètre et mesurez avec la plus grande précision la longueur des lignes d'impression, c'est-à-dire leur justification ; comptez le nombre des lignes de chaque page, ou mesurez-en la hauteur en millimètres, et moquez-vous des sourires des techniciens ; ils n'auront jamais, dans leur jargon, parlé aussi clair que vous !

Voici l'échelle des formats des papiers actuels :

Pot (écolier)	31×40
Tellière (ministre)	33×44
Couronne	37×47
Ecu	40×52
Coquille	44×56
Carré	45×56
Cavalier	46×62
Raisin	50×65
Grand-Raisin	51×66
Jésus	55×70
Grand-Jésus	56×76
Soleil	60×80
Colombier	63×90
Journal	65×94
Petit-Aigle	70×94
Grand-Aigle	75×106
Petit-Monde	84×107
Grand-Monde	90×120

Cette question du format nous amène irrésistiblement au choix de votre papier, question capitale à l'heure que nous vivons.



LE PAPIER D'IMPRESSION

L'histoire du Papier demanderait des volumes. A la résumer, simplement, on en écrirait un tout entier : je vais l'effleurer à peine en vingt pages.

On s'imagine peut-être que pour le faire il suffit de prendre un bon traité de papeterie et d'en présenter plus ou moins habilement les énonciations essentielles ; non pas. Les éléments d'une semblable étude sont extrêmement dispersés ; textes, archives, manuscrits, correspondances, tout doit être mis en œuvre, et chacun apporte sa part à cette histoire ; la recherche des documents est difficile, mais leur coordination pleine d'attrait.

Cette histoire, d'ailleurs, est encore fort obscure.

En France, le papier paraît remonter au xiiie siècle, peut-être même au xiie : j'en fais la constatation sans plus m'occuper de ses origines. En tout cas, lorsque l'imprimerie fut introduite chez nous, elle trouva le papier de chiffon tout à fait naturalisé. Ces premiers papiers d'impression étaient généralement fort épais, grossiers, rugueux, d'une teinte jaunâtre ou gris sale ; bien souvent aussi ils étaient cassants et fragiles.

La nature fibreuse de certains d'entre eux a fait supposer qu'ils avaient été fabriqués avec le coton brut, et on leur a donné le nom de *papiers de coton*.

Longtemps cette légende fut soutenue ; jusqu'au jour où, la voie étant ouverte aux investigations histologiques, Briquet, de Genève, bouleversa par des analyses toutes

les théories admises : « Il n'y a jamais eu de papier de coton ! » *(Recherches sur les premiers papiers employés en Occident et en Orient, du* x*e au* xiv*e siècle,* Paris, 1886).

Il est singulier, d'ailleurs, que les défenseurs de l'idée du papier de coton n'aient point été frappés par la présence, dans la pâte de ces papiers, de fils grossiers qui dénoncent assez leur origine. La Bibliothèque de Lyon a catalogué sous le nom *papier de coton*, quelques échantillons provenant des Archives de Marseille. Ce sont des fragments détachés d'actes officiels dont les dates sont échelonnées entre 1288 et 1395. L'un d'eux (1288) porte au milieu de sa pâte un fragment de tissu mesurant un centimètre carré formé de six fils de trame et autant de fils de chaîne (Bibl. Lyon, Mss, Fds G., 1000 (974), p. 6).

Depuis l'origine jusqu'au xviii*e* siècle, le papier de chiffon, dont la matière première, vile et abondante, donnait des produits excellents, ne fut pas délaissé.

Un moment vint, cependant, où cette matière première menaça de manquer. On s'ingénia à remédier à la disette de chiffes en s'adressant à des substances plus vulgaires encore : les plantes, « l'herbe » comme on disait. Les premiers essais paraissent avoir été tentés en Allemagne, par le professeur Schaeffer, de Ratisbonne, qui, entre 1765 et 1772, publia dans *Jacob Christian Schaeffer's Sämtliche Papierversuche* (Regensburg, 1772) le résultat de ses recherches. Chaque fascicule de son ouvrage contenait des échantillons de papiers dont l'auteur faisait connaître la nature. Il en publia ainsi 81 spécimens.

A la même époque (1766), un imprimeur lyonnais, Bruyset, tenta lui-même de fabriquer du papier avec les poils soyeux des graines — ce que l'on appelait le « coton » — du peuplier. Ses expériences furent concluantes. Schaeffer, qui avait comme Bruyset fait du papier avec ces graines, convint de bonne grâce que les spécimens lyonnais étaient supérieurs aux siens (Bibl. Lyon, Mss, Fds G., 1623, pièce 9).

Un peu plus tard, vers 1784, Léorier Delisle, directeur des papeteries de Buges et de Langlée, près Montargis, se livra lui-même à des recherches sur les matières végétales susceptibles de remplacer le chiffon. Mais Delisle se défendit d'imiter le professeur allemand qui, disait-il, " préparait ses échantillons dans la colle ".

Delisle voulut donner une preuve de l'excellence de ses produits en publiant sur ses papiers plusieurs ouvrages : en 1784, *Loisirs des bords du Loing*, par Pelée de Varennes ; en 1786, *Œuvres du marquis de Boufflers*, Londres (?), enfin, la même année, sous la forme d'un petit volume in-12, *Œuvres du marquis de Villette*, Londres [Orléans], imprimées, certains exemplaires sur papier de guimauve, d'autres sur papier d'écorce de tilleul. Dans cet opuscule, Delisle prétend que l'on peut " substituer aux matières ordinaires du papier, qui deviennent chaque jour plus rares, d'autres matières les plus inutiles ". Et pour prouver qu'il ne se trompait pas, qu'il ne voulait non plus tromper personne, il joignit lui-même à son ouvrage des échantillons de papiers fabriqués avec autant de sortes de fibres végétales des plus communes (Bibl. Renaud Icard).

A dire le vrai, sauf un ou deux de ces papiers, entre autres le papier de guimauve, remarquable par sa nervosité singulière, aucun n'est susceptible de remplacer le papier de chiffes et d'être utilisé dans le labeur.

Ce fut d'ailleurs l'avis de l'Académie des Sciences, devant laquelle l'affaire avait été portée. Sur le rapport présenté par Bertholet, Lavoisier et Sage, cet aréopage conclut que certains des papiers soumis par Léorier Delisle « sont peut-être utilisables, mais que la plupart ne peuvent guère servir que pour les tentures ».

Je crois bien qu'à partir de ce moment il ne fut plus question du « papier d'herbe ».

Cependant, au milieu du XIXe siècle, la consommation de papier devint si abondante qu'il fallut bien aviser

au moyen de remplacer le chiffon qui n'y suffisait plus. Et l'on revint, non point à l'herbe, mais au bois. Depuis 1855, en effet, les pâtes de bois entrent dans la composition des papiers en proportions énormes. Le peuplier et le sapin fournissent la plus grande partie de cette consommation ; puis viennent le bouleau, le pin, le hêtre, le charme, le châtaignier, etc. Faut-il ajouter que cette substance, dont les journaux absorbent la plus grosse part, fait un papier de labeur détestable, qui s'altère, jaunit et s'auréole sur toute la tranche des livres ?

Depuis 60 ans, à peu près, l'industrie papetière utilise avec le plus grand avantage une graminée qui croît en abondance dans les immensités désertiques de l'Afrique du Nord: l'alfa ; mais, par une singulière fortune, c'est la Grande-Bretagne qui nous fournit, sous le nom de « papiers anglais » ces excellents produits fabriqués de toutes pièces avec notre graminée algérienne ! Voilà, du moins, qui est bien français.

LES MATIÈRES PREMIÈRES DU PAPIER

Les matières premières du papier sont de deux sortes : les substances naturelles et les matières manufacturées d'origine végétale. La liste en est interminable.

Tout tissu végétal qui peut être amené à l'état de cellulose fibreuse et résistante étant essentiellement propre à faire du papier, il s'ensuit presque que toute plante est susceptible d'être transformée. Dans la pratique, il n'en est pas tout à fait ainsi, et l'une des meilleures raisons qui s'opposent à semblable généralisation est un motif industriel irréfutable : ce tyran commercial qui s'appelle *prix de revient.* On ferait du papier avec des pétales de roses ou des feuilles de lotus, si ce n'était jeu de roi.

Cependant, certains végétaux à fibres longues et souples se prêtent beaucoup mieux que d'autres à cette transformation.

LA FABRICATION DU PAPIER

Les manipulations préalables à la fabrication du papier sont longues et compliquées. S'il s'agit de chiffons, toute une série d'opérations préparatoires sont nécessaires pour les réduire à l'état de pâte ; en voici l'analyse rapide.

Les chiffons, amenés à la manufacture par les obscurs auxiliaires que sont les chiffonniers, y sont déposés dans une vaste salle appelée atelier de dérompage ou de délissage ; là s'alignent des établis où, de distance en distance, sont fixées des lames sur lesquelles des ouvrières, coiffées d'une marmotte, coupent les chiffons en lambeaux de quelques centimètres. Mais depuis un quart de siècle environ, ce travail est fait dans les manufactures par des machines soit à couteaux verticaux, soit à couteaux rotatifs. Au cours du travail de dérompage, l'ouvrière a grand soin de découdre les ourlets, d'enlever les boutons, les boucles, les crochets et les baleines, et de débarrasser les chiffons des matières étrangères, en les secouant sur un grillage métallique qui recouvre l'établi. En même temps, elle trie les chiffons suivant leur nature, leur couleur, leur finesse et leur degré d'usure, opération d'une importance extrême, à laquelle est largement subordonnée la qualité du papier.

Passés au blutoir, qui les débarrasse des corps étrangers ténus échappés au dérompage ; lessivés ensuite pendant plusieurs heures, à la vapeur, dans une solution alcaline, procédé qui remplace aujourd'hui la fermentation putride, les chiffons sont ensuite rincés à l'eau pure.

Avant que les manufactures fussent pourvues de leurs derniers perfectionnements, les chiffons y étaient triturés à l'aide de pilons, lourds maillets de bois mus par une roue hydraulique et garnis de gros clous pointus et tranchants. Ces pilons, retombant par intervalles sur le

chiffon entassé dans de grands mortiers de chêne, le réduisaient en pâte dans l'espace de quelques heures. Aujourd'hui les piles défileuses, avec leurs vastes cylindres pleins garnis extérieurement de nombreuses lames tranchantes, ont tôt fait de triturer les chiffons, de les déchiqueter sans trêve et plus finement que n'auraient pu le faire nos moulins antiques.

Retirée du cylindre défileur, cette pâte, encore grise, était jadis passée à la presse pour en retirer l'eau, comprimée en boules et soumise ainsi, en vase clos, à des vapeurs de chlore qu'elle absorbait et qui l'amenaient à la plus parfaite blancheur. Triturée encore dans une raffineuse, défileuse à lames plus serrées et plus nombreuses, la pâte devenue très blanche, fine et douce est parfaite et prête à être transformée. Le procédé de blanchiment au chlore gazeux est actuellement remplacé par l'emploi du chlorure de chaux introduit directement en solution dans les piles.



Les papiers d'éditions, ce que les techniciens appellent « papiers de labeur » sont de deux sortes : les vergés et les vélins. Mais il importe davantage encore de distinguer deux catégories de papiers, essentiellement différents dans leur manutention : le papier à la forme, appelé encore papier à la cuve ou à la main, et le papier mécanique ou continu.

LE PAPIER A LA FORME OU A LA MAIN

Comme l'une de ses dénominations l'indique, il est fabriqué à la main. Ce papier n'est plus guère employé aujourd'hui que pour les impressions de luxe, ou bien il

entre dans les tirages pour une part restreinte, ce petit nombre de volumes que, dans les éditions, on appelle exemplaires « hollande ».

La manutention des papiers à la forme est des plus simples. La pâte à papier est contenue dans une grande cuve chauffée. C'est avec une *forme* que le plongeur ou leveur puise dans ce récipient.

La forme est une sorte de châssis très simple, de grandeur variable suivant les dimensions que l'on veut donner au papier. Elle est faite d'un cadre de bois formant cuvette, dont le fond est garni d'un réseau métallique au travers duquel s'écoule la première eau.

Avec cette forme, le leveur puise dans la cuve la petite quantité de pâte nécessaire à la formation d'une feuille de papier ; il recouvre cette pâte d'un petit cadre appelé *couverte* ou *frisquette*, dont le rôle est de régler la quantité de matière que doit retenir la forme : « plus les bords de ce cadre sont élevés, plus la forme prend et garde de pâte », et plus la feuille de papier est épaisse. Puis le leveur imprime à sa forme, dans les deux sens, un mouvement saccadé de va-et-vient, destiné à la fois à égaliser la pâte dans le châssis, à l'enverger, en entremêler les fibres, et à la débarrasser de l'eau en excès. Celle-ci s'écoule à travers le réseau métallique, et la pâte, figée, feutrée, est dès lors suffisamment liée pour être rabattue sur un flôtre (feutre) sec incliné à 45° environ : la feuille de papier est faite.

Mais, si on la lève ainsi, elle manque de consistance, de rigidité ; elle est flasque, cassante, elle est rugueuse surtout, et pour la rendre propre à recevoir l'impression ou l'écriture, il faut la soumettre tout de suite à une forte pression qui en fait disparaître les aspérités. Dans ce but, et quand les feuilles ainsi empilées, chacune sur un feutre ou un petit plateau de drap épais, ont atteint un certain nombre — une porse, généralement deux cents —

on les porte sous la presse, qui les débarrasse de leur dernière eau ; elles sont ensuite désempilées, réunies, pressées une deuxième puis une troisième fois, enfin portées à l'étandage et collées pour être étendues encore.

Prise maintenant et examinée par transparence, la feuille de papier se présente sous un double aspect : elle montre deux systèmes d'empreintes rectilignes, se coupant à angles droits ; ou bien elle offre une pâte parfaitement homogène, unie ou à peine marquée par un très léger pointillé d'une grande régularité.

Le Papier vergé

Dans le premier cas, vous avez entre les mains un papier vergé. Les empreintes horizontales, très serrées, qui traversent le papier d'un bout à l'autre bout, sont les vergeures (verjures) ; les lignes secondaires qui coupent les premières s'appellent pontuseaux. C'est la double empreinte de la forme, comme le coin marque la sienne dans la médaille qu'il frappe.

Le fond du châssis qui sert à la fabrication des vergés est garni, non point d'un tissu métallique, comme disent les manuels, ni d'une toile, ce qui implique l'idée de tissu, mais d'un simple réseau de fils de laiton parallèles, généralement très fins et très rapprochés, qui traversent la forme dans sa longueur. Perpendiculairement à ces longs côtés du châssis, mais beaucoup plus espacés, d'autres fils de même nature croisent les premiers à angle droit. Ils les soutiennent et les empêchent de se déplacer ou de se chevaucher. Ces fils secondaires correspondent souvent, dans les formes bien faites, à autant de petites réglettes de sapin taillées à vive arête et adjacentes au treillis. Ces réglettes, proprement les *fûts*, sont reliées aux pontuseaux, qu'ils soutiennent, par un mince cordonnet de laiton, s'enroulant autour du faisceau ainsi formé.

Dans le second cas, au contraire, on a entre les mains un papier vélin. Le fond du châssis à l'aide duquel il a été obtenu est garni d'une toile métallique extrêmement fine, qui n'a laissé dans la pâte qu'une empreinte presque invisible. Ces vélins à la forme sont relativement rares ; beaucoup de traités n'en parlent même pas.

Les premiers essais de papier vélin, « si brillant et si poli qu'on le croirait plutôt de soie que de chiffes », furent faits en Angleterre, à l'instigation de Baskerville, au XVIII[e] siècle (1750). Il fut employé pour la première fois dans le *Virgile* publié en 1757 par cet illustre imprimeur.

Franklin tenta d'en introduire la fabrication en France ; mais ce fut seulement après mille tentatives infructueuses que, en 1782, Réveillon, Johannot et les Montgolfier réussirent à imiter les beaux papiers de Baskerville.

Les papiers à la forme, vergés ou non, sont aisément reconnaissables à leurs bords tourmentés, tour à tour boursouflés ou amincis et translucides.

LE PAPIER MÉCANIQUE OU CONTINU

La fabrication du papier continu est toute différente ; le mécanisme en est aussi compliqué que celui de la forme est simple : l'ensemble de la machine à papier dépasse parfois cinquante mètres de longueur. Celle-ci est d'invention française ; elle fut découverte en 1800, par un comptable des papeteries d'Essonnes, Nicolas-Louis Robert, ancien correcteur de Pierre Didot, qui se pourvut d'un brevet et reçut du gouvernement une prime d'encouragement de 3000 francs. Léger Didot, alors directeur d'Essonnes, acquit peu après les droits de Robert et fit construire une première machine en Angleterre, en société avec John Gamble.

Perfectionnée par Henri et Sealy Fourdrinier, de Dartfort, la machine à papier fut introduite en France en 1815, après l'expiration du brevet de Robert, et fabriquée par Calla de Paris. Elle fut mise en œuvre par Canson et les Montgolfier, d'Annonay, mais en 1827, il n'existait encore en France que quatre papeteries mécaniques en activité.

Le fonctionnement de cette machine est plein d'intérêt. Comme un ruisseau de lait, la pâte à papier est amenée sur une toile métallique sans fin, dont la partie supérieure présente une surface plane. Animée d'un mouvement continu d'oscillation transversale précipitée, cette toile distribue avec une régularité parfaite la pâte qui, par une série de pressions sous des cylindres froids puis chauds, ensuite sur une calandre, est, en moins de deux minutes, amenée transformée sur un mandrin où elle s'enroule. Quelques opérations accessoires achèvent de façonner le papier ainsi obtenu et le rendent propre aux usages nombreux auxquels on le destine.

La plus grande partie des papiers mécaniques actuels appartiennent au type vélin. On obtient cependant, depuis 1831, des faux vergés au moyen de cylindres marqués de stries saillantes simulant dans la pâte vergeures et pontuseaux. L'extrême régularité de ces fausses vergeures en décèle aisément la nature.

LES FILIGRANES OU MARQUES D'EAU

Tous les papiers, quels qu'ils soient, peuvent porter dans leur pâte un filigrane ou marque d'eau, troisième système d'empreintes d'une très grande importance historique, parce que ces filigranes comportent souvent des mentions, indélébiles par leur nature même, à l'aide desquelles un document, un livre peuvent être identifiés dans leur date et dans leur origine.

Comme les pontuseaux et les vergeures, la marque d'eau est obtenue par l'empreinte d'un fil léger de laiton, soit

soudé sur le treillis de la forme ou cousu avec un crin de cheval, soit entrelacé aux verjures mêmes. Ces marques affectent les formes les plus diverses, souvent les plus étranges. L'une des plus anciennes est la tête de bœuf, vue de face et surmontée d'une croix. D'autres figuraient une balance, un arc, une rose, un cadran, des têtes d'hommes ou d'animaux, mille signes dont il a été impossible, le plus souvent, d'expliquer la signification. Nombre de ces filigranes sont d'ailleurs de véritables hiéroglyphes.

L'accord n'est pas fait sur la destination de ces filigranes. Certains auteurs, considérant le caractère parfois symbolique de quelques-uns d'entre eux, ont cru y découvrir des emblèmes « apposés par des affiliés à des sociétés secrètes ou à des confréries religieuses », sans doute sur des papiers à leur usage (*cf.* Briquet, *les Filigranes,* I, 8). C'est, il semble, compliquer inutilement une question qui paraît plus simple.

On a pensé aussi que les filigranes servaient à distinguer des formats ou des sortes, et le fait que certaines de ces marques étaient communes à plusieurs centres de fabrication donne une grande vraisemblance à cette hypothèse.

On a supposé encore que certains filigranes avaient servi de marque commune de provenance provinciale : cloche pour les papeteries du Sud-Est de la France ; pot pour les manufactures d'Auvergne ; crosse pour la région de Bâle ; roue dentée pour le Lyonnais, etc.

Il paraît plus vraisemblable que tous ces filigranes fussent, à l'origine, particuliers à chaque fabricant ou plutôt, comme le propose Briquet, à chaque moulin. Ce seraient donc de véritables marques de fabrique destinées à désigner un produit, en indiquer la provenance, peut-être la qualité, le distinguer des marchandises concurrentes. Cette supposition est vraisemblable et logique, et les faits constatés la corroborent.

« Pendant longtemps, écrit Briquet, les papiers de l'Occident, comme ceux des Arabes, ont été fabriqués sans filigranes ; la première marque apparaît vers 1282 : c'est une croix. En 1285, on trouve la fleur de lys, mais aussi une lettre, un B accompagnant la croix ; en 1286, la lettre I ; en 1288, un A et les lettres I A... ; à partir de 1307, les noms eux-mêmes, en entier, de quelques papetiers ».

Plus tard, au XVIe siècle, ce sont des règlements administratifs et des ordonnances royales qui obligent les papetiers à mettre « leur nom et marque tant aux feuilles que sur les rames du pliage », usage qui, peu à peu, avait été abandonné par les fabricants. Bien entendu, les noms des manufacturiers n'excluent point leurs propres marques ; les uns et les autres se détachent dans la pâte du papier, ces dernières indiquant la qualité ou le format.

Ce furent des édits royaux qui, au XVIIIe siècle, sanctionnèrent en France l'usage de certains signes conventionnels anciennement employés, pour distinguer des papiers de poids et de format déterminés. Ces marques désignaient-elles à ce moment des sortes particulièrement heureuses, dont le succès avait imposé les noms ? C'est fort possible. En tout cas, un arrêt du roi, daté du 27 janvier 1739, véritable code de la papeterie française, dispose que « les maîtres fabriquants seront tenus de mettre sur le milieu d'un des côtés de chaque feuille des différentes sortes de papiers qu'ils fabriqueront, la marque ordinaire pour désigner chaque sorte de papier, les initiales de leur nom, leur surnom en entier, l'indication de la qualité et le nom de la province » (Arrêt du 27 janvier 1739, art. XI). Puis un second arrêt du 18 septembre 1741 vint compléter ces dispositions, décidant que « les maîtres fabriquants, outre les marques qui... doivent être mises sur chaque feuille de papier, soient tenus, à commencer au premier janvier prochain, d'y

ajouter en chiffres *mil sept cent quarante-deux...* » (Arrêt du 18 septembre 1741, art. III).

Et cet arrêt est suivi du « tarif des poids... des différentes sortes de papiers qui se fabriquent dans le royaume », où sont sanctionnées les dénominations qui n'avaient été en usage jusqu'ici que par une sorte d'accord tacite : grand aigle, colombier, jésus, raisin, cloche, etc.

Il paraît que nombre de papetiers se soucièrent assez peu de ces prescriptions impératives ; d'autres, au contraire, s'y conformèrent sur le champ, surtout en Auvergne et en Beaujolais : les marques sont nombreuses qui en témoignent.

Au XVIe siècle et au XVIIe, les papetiers, qui n'avaient guère encore dépassé le Sud-Est de la France, qui s'y étaient localisés après avoir traversé les frontières d'Espagne — les papetiers se multiplient, surtout dans le Plateau Central. Les imprimeurs de Lyon s'approvisionnent en Auvergne et en Dauphiné, un peu aussi en Beaujolais du papier nécessaire à leurs nombreuses éditions ; ceux de Paris vont à Troyes, et plus près d'eux encore, à Essonnes, en Seine-et-Oise, où furent établis les premiers moulins à papier, au XIVe siècle (1340).



Il serait bien difficile de dire ce que signifiaient les noms anciens des papiers, au XVIe siècle, par exemple ; alors que certains de ces noms hybrides exprimaient évidemment, à la fois leur grandeur et leur sorte : coronne grande (ou petite), grand espinglier, serpent petit, etc., d'autres indiquaient leur qualité : bastard fin (indien ou champit), espaignol fin ou à la croix, cartier

fin (ou moyen), longuet vanan (ou fin). Quant à savoir ce qu'il faut entendre par des appellations comme celles-ci : réal petit grand, virollet, fondant, molage, j'y renonce.

Bien peu de ces expressions singulières ont résisté au temps. Des noms dont s'étaient servis les papetiers et les imprimeurs du XVI[e] siècle, deux ou trois seulement subsistaient au XVIII[e]. A cette époque, d'ailleurs, la nomenclature des papiers n'était ni plus précise ni plus claire, et si nous la comprenons mieux, c'est que beaucoup de ces noms sont restés dans le métier, ce qui ne les rend pas plus intelligibles, d'ailleurs, pour ceux qui n'y sont point initiés. En voici la liste : grand louvois, aigle, fleur de lys, monde, colombier, chapelet, petit chapelet, nom de jésus, royal, raisin, carré, lombard, cavalier, écu, tellière, romaine, pot. Alors que nous savons très bien ce que signifiaient et ce qu'expriment encore les noms de : papiers aigle, colombier, cartier, lombard, raisin, cavalier, tellière, nous devinons seulement ce que voulaient dire : fleur de lys, chapelet, et le sens de grand louvois nous échappe tout à fait.

Le fait est qu'aujourd'hui, beaucoup plus de cent ans après l'établissement du système métrique, qui aurait dû apporter la clarté dans ce langage, il se trouve encore une catégorie d'industriels qui, en long de jour, nous parlent d'une affiche colombier, d'un livre quart raisin ou d'une carte de visite in-64 coquille. C'est proprement lamentable, quand il nous est loisible, depuis 1799, de décimaliser aussi facilement les formats des papiers que de demander à notre épicier 250 grammes de camembert.

Somme toute, la compréhension du format est double : le format commercial, c'est à dire les dimensions de la feuille de papier ouverte ; il s'exprime par les désignations un peu ridicules que nous venons de lire ; le format bibliographique, c'est à dire les dimensions de ce même

papier une fois plié pour former un livre, lesquelles sont désignées par des appellations qui font une très forte impression sur le public ignorant de ces noms en o, mais qui ne veulent tout de même rien dire du tout. Voici pourquoi :

Les dimensions des papiers d'édition étant très diverses, puisqu'elles s'échelonnent — pour rester dans les formats raisonnables — entre 31×40 et 90×120 centimètres, dire d'un livre qu'il est in-octavo exprime simplement que la feuille de papier sur lequel il est imprimé est pliée en quatre : il est pourtant certain qu'un grand nombre d'entre nous croient en avoir dit beaucoup plus long quand ils ont prononcé ce mot magique. Nous devrions donc dire, pour que notre langage eût quelque sens : in-folio coquille, in-4° jésus, in-8° colombier, comme le font dans leur langue les Anglais, les Allemands et tant d'autres ; mais nous aimons chez nous la besogne simplifiée, quitte à ne dire que des sottises.

Le plus grand nombre des bibliothèques ont adopté sagement une terminologie simpliste, grâce à laquelle tout le monde se comprend. Ayant à loger le plus de livres possible dans un espace donné, elles ont classé tous ces livres sous les trois étiquettes suivantes : grand format, moyen format, petit format.

Mais ces moyens un peu empiriques ne sauraient satisfaire tout le monde. Les bibliophiles ont d'autres exigences, et il n'ont peut-être pas tout à fait tort ; il est évident qu'il faut plus de précision pour cataloguer une édition rare. Aussi, les libraires sont revenus sans hésiter ... aux appellations en o, qui impressionnent tant le public, celles dont se servent papetiers et imprimeurs, et l'on est arrivé à ce résultat singulièrement heureux que « l'in-18 jésus, qui mesure 0.117×0.138 est synonyme d'in-16 Hachette et d'in-12 Charpentier ».

On a discuté abondamment sur la nécessité urgente de s'affranchir de cette tyrannie commerciale. On a parlé

de désigner le format des livres et celui du papier par des expressions que tout le monde comprît, de décimaliser ces formats en les faisant rentrer dans la commune règle de mesure, de dimension, de volume et de poids. Çà n'a pas été fini ! Renier l'in-folio, songez-donc !

Cependant, des résolutions héroïques furent prises. De palabres sans fin, de discussions homériques, la nécessité sembla s'imposer de désigner les formats non plus par des formules creuses, mais par les dimensions réelles des livres, exprimées en centimètres ou en millimètres. Et alors qu'il était si simple de résoudre cette grave question en désignant les éditions par les mesures exactes de leur justification, c'est-à-dire la longueur des lignes et leur nombre, on rêva d'une codification internationale. On réunit congrès sur congrès. Celui de Berne, en 1902, gravement émit le vœu que « dans toute annonce de librairie et dans les catalogues, l'indication des formats soit toujours accompagnée de celle de la dimension du livre en centimètres ».

Un peu partout, on proposa d'exprimer le format par les mesures du cartonnage de la reliure, parce que — écoutez bien ! — « la perte de hauteur subie par le livre du fait de la rognure se trouve ainsi compensée ». Je ne pense pas que l'on ait jamais poussé plus loin l'art de l'empirisme.

Enfin les congrès s'achevèrent, les conférences prirent fin, mais non sans avoir, en Suisse (Société Suisse des Libraires), en Espagne (Association des Libraires Espagnols, *Bibliografia Española)*, émis des vœux abondamment et nommé de nombreuses commissions. Et tout fut dit.



Votre livre une fois composé, il faut donc songer au papier sur lequel il va être imprimé.

Il n'est plus guère question des " pur chiffon à la forme " qui n'entrent dans les tirages que pour une part de plus en plus restreinte. Seuls, les livres de grand luxe ont encore l'honneur du Van Gelder, de l'Arches, du B F K ou du papier du Marais, et c'est à peine si le Whatman y entre pour quelques exemplaires, concurremment avec le japon " des manufactures impériales ", ou le chine, qui se perd.

Je ne parle pas du papier Indien, prérogative de la papeterie Woolvercot, d'Oxford, cette matière superbe, dont les procédés de fabrication sont inconnus, et avec lequel on fait entrer mille pages d'impression dans le creux de la main.

On n'ignore point avec quelle faveur ont été accueillis les papiers d'alfa. Légèrement teintés, souples et soyeux, « amoureux » de l'encre comme ne l'est aucun autre papier, sinon le chine, ces excellentes matières, qui nous viennent presque toutes d'Angleterre, sont, présentement, le meilleur papier d'édition de *prix moyen* qu'il soit possible de désirer.

Mais l'introduction dans l'illustration des procédés de simili-gravure en demi-teintes, a nécessité impérieusement celle d'un support suffisamment apprêté pour qu'il rendît dans ses moindres détails le modelé de la trame d'une extrême finesse, de cette infinité de petits points dont les combinaisons forment l'image. Si donc votre livre contient des clichés en simili-gravure, vous serez condamné à utiliser le papier couché que rien ne rem-

place, ni glacé, ni surglacé, et c'est peut-être un vélin alfa comme celui que fabriquent les papeteries de Prioux, qui se substituerait avec le moindre désavantage au déplaisant papier couché, cette affreuse matière découverte par Ch. M. Gage à la suggestion de Th. L. de Vinne, le célèbre imprimeur américain.

On a vu depuis peu paraître dans l'industrie papetière, les bouffants. Ces papiers non chargés, dont on dit beaucoup de mal, sont moins repoussants que ne le laisseraient supposer les sévères appréciations dont ils sont l'objet. Très légers, sans charge d'aucune espèce, ces papiers, surtout dans les sortes à base d'alfa, sont teintés d'une légère couleur crême très favorable aux yeux. Le papier de ce livre est un bouffant vergé. Je ne parle nullement ici de ces bouffants à peine comparables à nos valeureux papiers d'épicier, mais des sortes supérieures, soit celles qui, très amoureuses d'encre, peluchent et arrachent légèrement sous la presse, soit les faux-vergés, plus fermes, mais également avides d'encre.

Si vous rejetez le bouffant, si beau soit-il, et que vos possibilités ne vous permettent point les papiers de luxe, essayez d'un simili-japon de force moyenne ; il en est de fort jolis qui ne dépassent pas un prix abordable.

En tout cas, sauf que vous acceptiez la manière de voir de ceux qui pensent qu'un livre ne doit pas être éternel, que les idées se modifient, que la science progresse, que c'est une espérance ou une vanité naturelle à tous les auteurs de croire que leurs idées et leurs travaux seront pieusement conservés par les générations lointaines, que le papier doit retourner au pilon pendant que l'homme retourne à la terre ! — sauf donc que vous adoptiez de semblables paradoxes, phrases faciles qui ne veulent rien dire, choisissez de bons papiers ; évitez les glacés, dangereux pour les yeux ; évitez les grand blanc, qui ne le sont pas moins ; choisissez des teintés, fussent-ils azurés, comme le faisait Cazin à la fin du XVIII[e] siècle ; et si vous

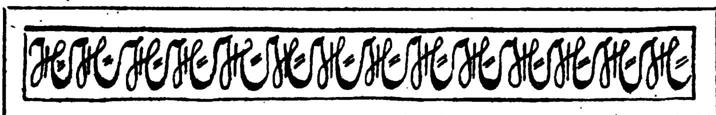
voulez être tout à fait *moderne*, prenez les papiers *antiques* dont se servaient nos pères, ces papiers de teinte bulle, reposante et conservatrice, dont nos yeux fatigués se trouvent si bien.

L'examen par transparence, c'est-à-dire l'appréciation de l'*épair* du papier, n'est pas à toute épreuve. La parfaite homogénéité, ce qu'on appelle le *fondu*, ne prouve rien ; le plus beau japon s'apprécie à sa transparence nuageuse, et c'est encore à ce caractère que l'on reconnaît le simili-japon et nos plus beaux vélins modernes. Dans les alfa, au contraire, l'épair, très régulier, témoigne de l'excellence de leur qualité.

Mais, ne nous y trompons pas, ne nous abusons point, nos papiers modernes, jusqu'aux plus beaux, jusqu'aux plus chers, sont mauvais. Dans certains hollandes, de qualité supérieure, on constate la présence de taches de rouille : c'est la preuve non équivoque que, même dans ces papiers réputés pour leur fabrication irréprochable, entrent, soit naturellement, soit par accident, des produits minéraux dont l'action lente de décomposition voue les meilleurs papiers à une destruction prématurée, puisqu'ils portent en soi le germe fatal de leur anéantissement.



Le caractère de votre livre choisi avec beaucoup de discernement, son format arrêté, la nature du papier déterminée avec soin, il faut déposer votre manuscrit aux mains de l'imprimeur.



L'IMPRESSION

Le manuscrit — c'est un point à préciser tout de suite — doit être écrit d'un seul côté. Cette exigence de l'imprimeur est tout à fait naturelle ; elle résulte d'une double nécessité : raison d'ordre d'abord, écrire sur les deux faces du feuillet exposant à des confusions dangereuses ; mais raison d'économie typographique surtout, la copie pouvant être distribuée plus facilement entre les compositeurs.

Si paradoxale que puisse paraître mon invite, dont, certes, je ne suis point l'inventeur, n'écrivez pas trop bien votre manuscrit : séduit par une calligraphie flatteuse et impeccable, le typo irait trop vite, trop sûrement ; il vous ferait plus d'erreurs qu'il ne convient.

Le manuscrit achevé, paginez-en avec soin chaque feuillet pour éviter les confusions. Si quelques pages viennent à en être extraites, il est bon de l'indiquer d'une manière quelconque sur le feuillet qui précède l'interruption ; si, au contraire, ce sont des feuillets qui viennent s'intercaler entre deux autres à foliotation continue, les pages supplémentaires sont numérotées au chiffre du feuillet qui précède l'intercalation, chiffre qui est accompagné d'une lettre (172^{a}), d'un chiffre (172^{1}), ou d'un exposant quelconque (172', 172''), autant de fois qu'il y a de feuillets ajoutés (172^{a}, 172^{b}, 172^{c}, etc.).

Si l'on fait des additions au manuscrit définitivement mis au propre, il faut les indiquer très clairement par un signe quelconque qui, de l'endroit où l'ajouté s'intercale,

renvoie dans la marge ou sur le papillon où est écrite l'addition.

Contrairement à ce que l'on fait pour les épreuves, où la correction dans les interlignes est, avec raison, condamnée, les additions ou modifications au manuscrit se font partout où on le peut, pourvu qu'elles soient claires et précises.

Faire ces modifications *claires* et *précises*, c'est les indiquer par des signes de renvoi très nettement formés et répétés en tête de la modification qui est faite ou du texte ajouté, soit dans les marges du manuscrit, soit sur un papillon soigneusement collé ; ou bien dans les interlignes, par une courbe ou une ligne brisée qui situe sans risque de confusion le texte ajouté.

LA CORRECTION DES EPREUVES.

Votre manuscrit composé, il faut en lire les épreuves. J'ai dit et n'hésite pas à répéter que cette formalité est une tâche fort délicate et d'une importance capitale : une erreur commise dans le manuscrit est une erreur réparable ; si vous la laissez *passer* dans la composition, ou si vous ne veillez point avec un soin extrême à ce que les compositeurs n'en commettent pas eux-mêmes de nouvelles, cette négligence est sans remède et vous en porterez jusqu'à la fin des temps la responsabilité, qui peut être lourde. Est-ce cette crainte salutaire qui fait tant redouter aux auteurs la correction de leurs épreuves ? Je ne le crois pas. Je verrais plutôt dans cette prétendue répugnance une petite lâcheté qui consiste à penser — mais non à dire — : « Si quelqu'une de ces grosses erreurs venait à passer dans mon livre, j'aurais toujours la ressource d'en charger le correcteur, souffre-douleur anonyme qui ne s'en plaindra pas ».

En tout cas, il faut nécessairement pourvoir à cette correction, car je ne vois pas que rien y puisse suppléer.

Avant toute besogne de correction, il est nécessaire de se familiariser un peu avec les signes usuels qui servent à la faire, ce que l'on nomme le protocole. Je soupçonne que c'est pour beaucoup l'ignorance de cette notation qui pèse aux auteurs.

Les corrections typographiques, cependant, ne sont pas très nombreuses ; les apprendre n'a rien qui doive effrayer ; elles se réduisent à un certain nombre de signes faciles à retenir et à employer. Du reste, chaque imprimerie d'éditions a dressé pour son usage et à l'intention de ses clients un protocole de corrections ; son premier soin sera de vous en offrir un exemplaire : c'est son intérêt comme c'est le vôtre.

Il a paru un très grand nombre de protocoles de corrections, soit dans les Manuels à l'usage des ouvriers typographes, soit dans les Traités à l'usage de ceux qui écrivent. Les établissements d'édition en ont dressé aussi pour leurs clients. Tous sont parfaits.

En voici un de plus, qui ne l'est peut-être pas.

Substitutions. — C'est le signe le plus simple. Il s'exprime par un trait vertical barrant exactement la ou les lettres à changer et accompagnant, dans la marge, la ou les lettres qui lui ou leur sont substituées. Quand la correction porte sur plusieurs lettres voisines, on barre verticalement la première et la dernière d'entre elles, et l'on réunit ces deux traits par un troisième trait horizontal, qui coupe les lettres intermédiaires. S'il s'agit de remplacer une lettre mauvaise, ou d'une famille différente fourvoyée dans la composition, on l'indique en reportant dans la marge cette lettre entourée d'un cercle.

Additions. — S'il s'agit de lettres, de signes ou de mots omis et qu'il faut intercaler dans la composition, le trait vertical doit porter un trait secondaire posé sur lui à angle aigu, disposition qui figure comme une sorte de coin s'enfonçant dans le texte à la place que doit occuper

l'addition. Parfois, l'omission porte sur plusieurs mots ou même sur une phrase entière : c'est un *bourdon.* Si celui-ci est trop long et que l'on ne veuille point le transcrire sur l'épreuve, on renvoie à l'imprimerie le feuillet du manuscrit qui porte le texte omis, en indiquant, dans la marge, cette omission par les mots V. C. (voir copie) entourés d'un cercle.

Suppressions. — La suppression s'exprime par le *deleatur,* sorte de ծ allemand ou de ∂ grec qui signifie : « Que ceci soit supprimé ». Le deleatur est l'un des signes de correction les plus fréquents ; aucun, cependant, n'est plus maltraité ; il est des plus faciles à écrire et pourtant on lui donne les formes les plus bizarres et les plus inattendues. Sans doute, il n'y a aucun danger grave à cette multiplicité de formes, sauf, cependant, celui de n'être pas compris : il est inutile de s'y exposer.

Transpositions, interversions. — La transposition et l'interversion sont indiquées par un trait courbé ou brisé passant en sens inverse autour de chacune des lettres ou de chacun des mots à transposer, ce qui signifie qu'ils doivent être substitués l'un à l'autre.

Reversion. — Un signe très fréquent aussi et toujours mal formé est le revertatur, cette sorte de 3 qui invite le corrigeur à retourner une lettre ou un mot mis à l'envers. C'est assurément du chiffre 3 que ce signe se rapproche le plus ; cependant, pour éviter les confusions, dans le cas, par exemple, où il s'agirait de faire retourner, dans un nombre, un chiffre quelconque, autre que le 3, ce que l'ouvrier pourrait interpréter dans le sens d'un changement de chiffre, il est bon de donner à ce signe une forme spéciale qui ne prête à aucune équivoque.

Séparation ou rapprochement des mots ou des lettres. — La séparation de deux mots ou de deux lettres trop rapprochés s'indique par une sorte de dièze ; le rapprochement de deux mots ou de deux lettres trop espacés, par deux

traits courbes opposés par leurs pointes. On se sert des mêmes signes pour obtenir la diminution d'un interlignage que l'on juge trop fort ou le resserrement d'un blanc excessif. Dans ce cas, il est bon de préciser en points le rapprochement ou l'écartement que l'on désire.

Renfoncement, déplacement. — Un mot qui empiète sur une marge, un autre qui, au contraire, se trouve trop enfoncé dans l'intérieur de la composition, se corrigent par une sorte de crochet à branches brisées dont les extrémités indiquent l'alignement à observer.

Redressements. — Souvent, des déplacements se produisent, dans le sens horizontal, sur un mot entier et même sur toute une ligne. Cela vient d'un mauvais serrage du paquet, simplement lié par une cordelette ; il n'y a pas lieu de s'en préoccuper outre mesure ; le serrage définitif dans la forme y apportera prompt remède. Si le déplacement s'est produit dans le sens vertical, par suite d'un enfoncement insuffisant des caractères ou des espaces dans la forme, il en résulte une sorte d'empâtement ; les lettres piquent, ou les espaces marquent dans les intervalles des mots. La correction s'indique par une croix de Saint-André dans la marge et sur la lettre ou le bloc à baisser.

Lézardes ou crevasses. — Le hasard veut parfois que, dans un paragraphe, les mots tombent de telle façon qu'il en résulte, dans les blancs, une continuité tout à fait désagréable qui se propage de proche en proche, d'une ligne à l'autre ; il faut faire disparaître cette *lézarde* en remaniant la composition.

Nettoyages. — Une succession de lettres gâtées ou bouchées produit dans la composition un effet désagréable. On indique par un pointillé horizontal sous le mot empâté qu'il faut procéder à un nettoyage.

Toutes ces corrections vont être figurées dans la page qui suit.

Il ne règne aucun accord au sujet de la ponctuation des nomenclatures bibliographiques; autant d'auteurs, autant de... caprices ; autant d'imprimeries, autant de méthodes ; quelques-unes sont indéfendables, celle-ci, par exemple :

A. Cim : Le Livre. Paris ; Flammarion, 1908, in-8 :

ou cette autre :

Ch. Huelsen. Le Forum romain, *Rome*, Loescher, 1906.

Le mieux est donc d'écrire :

A. SCHOPENHAUER, *le Monde comme volonté et comme représentation;* Paris, Alcan, 1898, in-8.

Je crois, en effet, que le titre d'un ouvrage est inséparable du nom de son auteur, et qu'une simple virgule entre ce nom et ce titre est un maximum de ponctuation ; cette pratique, d'ailleurs, engage à ne mettre qu'une minuscule à l'article qui commence le titre, et cela est bien ; au contraire, rien ne parait s'opposer à ce que le titre d'un ouvrage soit séparé du lieu de l'édition par un point.

Quant aux caractères à employer, il est convenable de composer, comme je l'ai fait plus haut, le nom de l'auteur en petites capitales, le titre en italiques et les indications bibliographiques (lieu d'édition, éditeur, imprimeur, date, format) en romain. Mais s'il s'agit d'un article extrait d'un périodique, il convient de composer en italiques le nom de ce dernier, qui est placé entre parenthèses, et le titre de l'article en romain :

J. DURAND, l'Alfa et ses Emplois (*Le Papier*, 15 mai 1918).

Il est parfaitement admis et raisonnable de composer, dans les titres, les initiales des substantifs en capitales, bien que nombre de bibliographes s'y opposent. En langue allemande, ces majuscules sont obligatoires.



Les premières épreuves sont toujours soumises à l'auteur en double exemplaire, en placards, c'est-à-dire sur des feuillets volants et imprimés d'un seul côté. Une épreuve convenable devrait être toujours très large de marge et il serait préférable que cette marge fût toute à droite.

Certainement, les corrections qui, en aucun cas, ne s'inscrivent dans les interlignes, peuvent se faire dans les deux marges du placard ; il vaut mieux, cependant, pour éviter les confusions, les porter toutes d'un seul côté et de préférence à droite au niveau de la ligne corrigée, en commençant tout contre le texte.

En tout cas, si l'on utilise la marge opposée, il faut placer le trait vertical de renvoi qui accompagne chaque correction à gauche de celle-ci et non à droite, ce trait étant destiné non point à isoler du texte cette correction, mais à la séparer de la correction suivante. Inutile de dire que, par conséquent, dans la marge de droite, les barres doivent être placées à la droite de chaque correction.

Il est essentiel de bien connaître la notation par laquelle on désigne la nature de la lettre ; cela s'apprend en un tourne-main :

Le bas de casse de romain, c'est-à-dire la minuscule droite, cette lettre qui constitue le texte de votre livre, son fond, ne comporte aucun soulignage ;

la minuscule *italique*, ou penchée, se souligne par un trait ;

la PETITE CAPITALE de romain, cette majuscule dont la hauteur ne dépasse pas celle des lettres basses de romain minuscule se souligne par deux traits ;

la GRANDE CAPITALE, qu'on nomme simplement capitale, se souligne par trois traits ;

la capitale *ITALIQUE*, par quatre traits ;

la **lettre noire**, ou grasse, qui comporte elle-même capitales, petites capitales et minuscules, en romain et en italique, s'exprime par un tremblé, qui s'ajoute aux soulignages distinctifs indiqués plus haut.

Quand il s'agit de caractères plus spéciaux, on les indique par leurs noms avec les soulignages respectifs.



Il ne faudrait pas s'imaginer, si habile que l'on s'estime, qu'il suffit de lire une seule fois, même avec la plus grande attention, les épreuves d'un livre. Trois lectures successives sont nécessaires pour être à peu près sûr de n'avoir pas laissé passer au moins quelques fautes à chaque page. Erreurs minimes, c'est entendu, erreurs quand même, et il faudrait les éviter toutes ; hélas !

J'ai dit trois lectures et j'explique :

Appliquez-vous d'abord à corriger vos placards, à les lire plutôt, au point de vue du sens, comme si vous lisiez un livre qui vous soit étranger ; il est rare que vous n'y découvriez pas quelque imperfection échappée en dernière lecture du manuscrit, saturé de relectures comme vous l'étiez alors.

Reprenez ensuite vos épreuves, et sans plus vous préoccuper de ce que vous lisez, l'esprit très libre, corrigez en typographe, comme l'a fait déjà le correcteur, mais mieux que lui !

Enfin, je crois qu'une troisième lecture, spécialement faite au point de vue grammatical, est absolument indispensable pour laisser une impression de sécurité suffisante ; on y veillera à la ponctuation, à l'orthographe des mots, aux interversions de chiffres, si fréquentes dans les compositions, à tous ces menus détails, matériels en quelque sorte, qui demandent beaucoup d'attention, et soutenue.

Ces trois lectures achevées, faites-en une autre, faites-en deux, relisez une troisième fois, ne vous arrêtez que lorsque plus de lectures encore deviendrait rabâchage inutile : cela arrive rarement.

Trois fois arriveront les épreuves, trois fois vous recommencerez vos trois lectures. Si, après cela, vous n'êtes pas guéri à tout jamais de votre manie d'écrire, c'est que vous êtes né pour faire un auteur, je vous en félicite, continuez.



En corrigeant les épreuves de votre livre, maintes fois vous vous trouverez en face de certains agencements bizarres, de ponctuations cocasses : ce sont des con-ven-tions ; des règles édictées par les fauteurs de manuels qui, tout seuls, ont décrété qu'il en serait ainsi ; sortes de dogmes typographiques auxquels vous devez croire aveuglément,

sans aucunement chercher à les comprendre ; il y a du reste mille chances que vous n'y parveniez point, y employiez vous tout votre bon sens.

Ainsi, vous trouverez cette disposition étrange : « ... Une combinaison Bonar Law-Lloyd Georges-Carson semble indiquée comme le trait vraiment caractéristique ... », ce qui veut dire : « Une combinaison Bonar Law — Lloyd Georges — Carson semble indiquée comme...»; ou bien : « Le notaire, en quittant l'Hôtel de Fléchères, se jette dans l'omnibus Broteaux Rouges-Terres, Froides-Currières... », ce qui veut dire : « Le notaire... se jeta dans l'omnibus Broteaux Rouges — Terres Froides — Currières... ». Et n'essayez pas, je vous prie, de dissuader le typo, vous y perdriez votre peine ; toutes vos objurgations n'y feraient rien. Ainsi le veut Théotiste, ce grammairien fameux de la typographie française !

La critique est aisée..., l'art, ici, n'est point très facile. Mettre là des tirets, ce que les imprimeurs appellent des *moins*, serait disgracieux. Le mieux — et c'est là ce que l'ouvrier ne veut pas comprendre — est d'espacer largement avant et après la division (trait d'union), et, au contraire, d'espacer de deux points seulement entre les mots : Bonar Law - Lloyd Georges - Carson.

Voici un autre cas, et des plus drôles. Vous savez qu'il est d'usage, en bonne pratique typographique, et chaque fois qu'il s'agit d'un travail tant soit peu soigné, d'accompagner un texte italique d'accessoires italiques ; ainsi, après un mot en caractère penché on place des *;* penchés, un *?* penché aussi. Même, certains ateliers, aussitôt qu'ils composent de l'italique dans un ouvrage de luxe, ne manquent pas d'employer les virgules penchées, ce qui est le *non plus ultrà* du bien. Or, examinez avec attention les meilleures éditions parisiennes ; voyez par exemple le luxueux ouvrage publié par M. Christian, directeur de l'Imprimerie Nationale, à l'occasion de l'Exposition de

1900, sous le titre *Origines de l'Imprimerie en France,* vous y trouverez des parenthèses de romain collées à des lettres italiques, alors que les , et ; sont soigneusement, comme il convient à un ouvrage de cette nature, en italique. Est-ce donc une erreur, une coquille ? Non pas. Est-donc que les parenthèses ou guillemets n'existent pas dans les polices ? Du tout. Les fontes d'italiques sont pourvues de guillemets et de parenthèses, tout comme elles ont des , et des ; . Qu'est-ce donc, alors ?

C'est que, dit le manuel, « la virgule et la parenthèse italiques *sont quelque peu délaissées* ». Tiens ! « Néanmoins, ajoute-t-il, si les parenthèses italiques sont *exigées* on les mettra, *à condition* que l'intercalation mise entre elles soit complètement en italique. Si cette intercalation commençait par un mot en romain pour finir par un mot en italique et *vice versa,* les parenthèses resteraient en romain ».

Ces Messieurs les typos y mettent des conditions. Peu importe l'esthétique d'une page ; peu importe qu'ils aient ou qu'ils n'aient pas sous la main le signe qui convient ; peu importe que ce soit bien ou que ce soit mal ; le Manuel l'a dit.

Eh bien ! au dessus du manuel, il y a le bon sens, et le bon sens veut que les signes typographiques qui sont fondus soient employés, et qu'ils le soient à leur place ; il n'y a pas de prétendues conventions qui puissent prévaloir contre cette raison-là ; je n'en chercherai pas d'autres. Si fait, j'invoquerai encore le témoignage des étrangers, notamment des typographes italiens, qui ne manquent pas de commencer une incise par une parenthèse romain si le premier mot est romain et de la terminer par une parenthèse italique si le dernier mot est italique (cf. Fumagalli, p. 135).

Et les règles typographiques sont remplies de ces sottes

exigences auxquelles il n'y a même pas lieu de s'arrêter, fût-ce un instant †. Et après cela, que l'on ne voie pas dans mes doléances une phobie du Manuel ; si nous avons de bons typos, c'est aux bons manuels que nous le devons, et il serait injuste de méconnaître leurs services. Mais quand le Manuel commande une chose désordonnée, il faut réprouver le Manuel malgré Théotiste, et non point se fier à lui comme à l'Evangile.

† Une règle typographique généralement observée est celle du guillemet.

« Selon que le guillemet est *dépendant* ou *indépendant* de la phrase, disent les manuels, il se place avant ou après le point final.

Cependant, des cas se présentent — et ces cas sont fréquents — où il est assez difficile de savoir si le guillemet est dépendant ou indépendant, parce qu'il participe également à la fois des deux états.

Comme, en cette occurence, on ne saurait prétendre obtenir une solution sans appel, on comprend que le seul point essentiel est d'adopter indifféremment une des deux manières d'être et de traiter le guillemet en conséquence ».

Français que nous sommes, incorrigibles chercheurs de petite bête — au Palais, on appelle cela d'un autre nom —, où arrêterons-nous nos arguties ? Messieurs les typos, un peu de modestie, ne nous érigeons point en grammairiens. Nous sommes, sous ce travesti, un tantinet ridicules, et je sais une des fables de ce vieux radoteur de La Fontaine qui vous dépeint à merveille.

Mettons, si vous le voulez, toujours un point à l'extrême bout de chacune de nos phrases ; personne ne s'en plaindra, j'en suis bien sûr et nous nous épargnerons ces discussions académiques qui nous siéent si mal.

Et si encore les typos étaient d'accord entre eux, mais il s'en faut, hélas !

Oyez : « Confrères typos, dit l'un d'eux, avez-vous compris les explications données par les auteurs de manuels pour indiquer quand il faut mettre le point avant ou après... le guillemet ? Si oui, vous êtes plus malins que moi...

« La simplicité et la clarté, me semble-t-il, devraient indiquer de mettre le point après le guillemet... J'appuie mon raisonnement sur ce que le guillemet appartient au corps du mot, c'est pour cela que je le colle à la dernière lettre, en réservant le point pour tout terminer ». C'est parler d'or et faire raisonnement plein de bon sens.

LA MISE EN PAGES.

Après la correction, dont les épreuves doivent être aussi nombreuses qu'il est nécessaire pour approcher le plus possible de la perfection, intervient la mise en pages, suite de manipulations au cours desquelles la composition en paquets « passe de l'état brut à celui de pages régulières, agencées avec art, assemblées avec ordre ». C'est dans cette série d'opérations délicates et ingénieuses qu'est tout l'art du typographe.

Le premier point à déterminer est de savoir si cette composition sera ou non interlignée.

Les interlignes sont de petites lamelles de métal qui, placées entre les lignes de la composition, aèrent les pages, lui donnent, à condition de n'être point trop larges, cette légèreté et cette distinction que nous ne trouvons pas dans les compositions compactes.

Les interlignes n'augmentent en rien la lisibilité des caractères, ce n'est donc pas pour obtenir un pareil avantage que l'on devra adopter la composition interlignée ; celle-ci est un luxe pur, « auquel, dit M. Javal, on aurait bien tort de renoncer quand la ques tion de dépense n'intervient pas ».

Au contraire, l'espacement des compositions, opération qui consiste à glisser une espace fine entre toutes les lettres, comme le font les typographes allemands pour remplacer l'italique, augmente beaucoup la visibilité des caractères, mais c'est en général au détriment de l'élégance des compositions, et l'espacement n'est pas à conseiller.

Cependant, il serait désirable que la fonderie typographique, s'inspirant des vœux formulés par les physiologistes, fît graver des types dont les approches soient moins serrées que ne le conseillait Fournier ; les compositions y gagneraient en lisibilité, sans perdre plus qu'il ne

convient de leur élégance. Si les caractères dont se servait Bodoni avaient été plus gracieux et d'une forme meilleure, personne n'aurait jamais songé à critiquer ses compositions aux larges approches.

Au contraire, l'espacement est nécessaire dans la confection des lignes de titre quand certaines lettres rondes ou fuyantes y prennent part : A V O C P, etc. ; dans ce cas, il est bon d'espacer irrégulièrement les lettres entre elles, de façon que les distances en semblent égales : cela s'appelle tricher, mais c'est un subterfuge permis, usons-en avec liberté ; au lieu de CHATEAUBRIAND, nous aurons CHATEAUBRIAND, et cela ne vaudra-t-il pas mieux ?

La forme de ces lettres fuyantes ou arrondies obligera aussi, parfois, à déplacer soit vers la gauche

VILLE

soit vers la droite

MARENGO

un titre, je veux dire une ligne de titre qui commencera ou se terminera par l'une d'elles.



Vous aurez aussi à décider, le cas échéant, de l'emploi ou du rejet des lettres ornées et des bandeaux. Toute espèce de livre ne s'accommoderait point de cette ornementation : on voit mal, par exemple, un rapport d'assemblée générale qui serait adorné de vignettes romantiques, et un traité de mathématiques n'aurait rien à gagner au voisinage d'une décoration de Marillier, — la décoration de Marillier non plus, d'ailleurs.

On n'utilisera donc bandeaux et lettres ornées que pour des livres dont la nature se prêtera à cette ornementation ; c'est affaire de bon sens, et le choix que l'on fera parmi la multitude de ces motifs sera affaire de bon goût.

La discipline typographique veut que les fleurons soient inséparables des bandeaux et des lettrines et ne s'utilisent qu'avec eux. Sauf la rigueur excessive de ce principe, je n'y contredis pas. Sans doute, une composition où l'on n'aurait mis que des culs de lampe au bas des pages inachevées manquerait d'équilibre. On peut donc admettre que les fleurons suivent le sort des lettres ornées et des têtes de chapitre.

Il n'en est pas ainsi des filets, dont l'emploi isolé est admis. Le filet est simple ou orné ; simple, il sert à cent emplois divers, surtout à souligner les titres et sous-titres ou à garnir un blanc en fin de chapitre.

Dans ce dernier emploi, on lui préfère en général le filet orné, petites vignettes légères combinées, dont la complication voulue amène le filet à l'état de fleuron. Les filets anglais sont à la fois des motifs de séparation et des ornements ; leur partie médiane est renflée en forme de carré, de losange ou d'ovale ; souvent il est mi-parti, blanc et noir, ou perlé. Le filet français, au contraire, est équilarge : maigre, gras, double, triple, cadre (c'est-à-dire à deux filets inégaux), tremblé, pointillé, ondulé, azuré (c'est-à-dire formé de petites lignes très légères et parallèles), grisé, moiré, etc.

Les filets, ornés ou non, conviennent à toutes les compositions, même aux plus sévères ; ils ne sont vraiment déplacés nulle part. Tenant peu de place, ils ornent agréablement des pages inachevées, où un trop grand espace libre choquerait l'œil. J'irai même beaucoup plus loin, au risque de scandaliser certains entêtés. Dans les publications de luxe, où il est de bonne pratique de commencer chaque section du livre en belle page, c'est-à-dire à

un recto, il arrive bien souvent que, ces sections finissant sur un recto, le titre qui les suit est reporté à la page impaire prochaine, laissant en blanc le verso intermédiaire. Rien n'est aussi déplaisant que ces pages toutes blanches ; pense-t-on qu'un petit filet orné très discret ou même un léger fleuron y seraient déplacés ? Pour ma part, je ne le crois pas.

Passons à la mise en pages proprement dite.

LE TITRE.

La disposition du titre d'abord, bien que, techniquement, celui-ci ne soit entrepris qu'en tout dernier lieu.

Entrepris, j'ai bien dit ; car c'est tout une affaire que ces quelques lignes qui sont parfois tout le livre ; enseigne, géniale quelquefois, derrière laquelle il n'y a rien, souvent !

Le titre a subi, dans le temps, de nombreuses variations. Il y a bien peu d'années encore, on enseignait que " toutes les lignes [d'un titre] *doivent être* de longueurs différentes ", que " le caractère *doit être* d'une force graduée et proportionnelle à l'importance relative de chaque ligne dans l'ensemble du titre ", que " les distances entre les lignes, sauf pour les sommaires, *doivent être* variées selon la force des lettres ". Ne dirait-on pas que les imprimeurs de style nouveau ont pris très exactement le contre-pied de ces prescriptions impérieuses pour bâtir leurs petits chefs d'œuvre ?

Il faudrait bien que l'on se persuadât, tout de même, que cette disposition en vase de Médicis, cette forme urnaire des Raçon, des Didot, des Mame, si élégante, si éternellement belle, si chère à nos typographes restés obstinément XIXe siècle — et il sont encore nombreux ! — n'est

pas un dogme intangible ; que les imprimeurs, en l'acceptant, en la pratiquant à satiété, ne se sont point interdit de la délaisser quand il en serait temps. Pour nous, rien n'existe, hormis le vase antique, et les auteurs de manuels iront jusqu'à conseiller de « ne pas suivre la copie avec servilité ; d'agir, au contraire, avec quelque liberté, *en usant de transpositions, voire de suppressions,* en vue de la beauté recherchée » ; toutes les fantaisies venues d'Amérique, d'Angleterre ou d'Allemagne, tous

LADOLES-
C E N C E
CLÉMEN-
T I N E .

A PARIS
CHÉS METTAYER
M. D. XCII.

LES
VIES DE HANNIBAL
ET SCIPION L'AFRI-
cain, traduittes par
Charles De-l'Ecluse.

A PARIS,
Par Vascosan Imprimeur du Roy.
M. D. LXVII.

ces titres en caractères de même famille, de même nature et de même force, composés à pleines lignes successives, comme dans les inscriptions antiques, ou en culs-de-lampe, comme on le faisait déjà, d'ailleurs, au XVIe siècle ; tout cela n'existe pas pour eux, tout cela *doit* être répudié par les imprimeurs qui respectent leur art.

Eh bien ! non, ce langage-là, c'est celui des paresseux et des rétrogrades, ceux qui ont mené notre art, notre génie, notre industrie et notre commerce dans l'ornière où nous mourons de routine satisfaite, de cette " quiétude presque exempte d'initiative " dans laquelle on s'était complu.

Mais, disent ces gens, que voulez-vous donc rénover ? On ne fera jamais mieux que n'ont fait les grands imprimeurs du XVIe siècle ; on ne surpassera pas l'élégance d'une composition de Robert Estienne, des Elzévir ou de Vascosan ; on ne bâtira pas un titre plus gracieux et plus solide qu'un titre de Jean de Tournes ! Et qui songe à le nier ? Mais ce que l'on ne niera pas non plus, c'est que, avec des méthodes différentes, on puisse obtenir des effets différents et tout aussi remarquables. Les leçons nous viennent de toutes parts, de Londres, de New York, aussi de Berlin. A Paris même, nous avons de bons exemples à suivre. La maison Crès a montré combien, même avec les anciennes méthodes, il est possible d'obtenir des effets nouveaux tout à fait charmants ; l'"Art catholique", la "Société littéraire de France", les Emile-Paul et les Piazza, surtout l'habile imprimeur parisien Pichon, avec des procédés tout autres, ont réalisé de véritables petits chefs d'œuvre d'arrangement, que nous aurions grand tort de ne pas imiter, après avoir eu celui, plus grand encore, de ne les avoir point devancés.

Vous dites qu'il est pur, votre style classique..., qui donc voudra prouver que le style nouveau ne l'est point, pur, à sa façon ? Vous dites qu'il est sévère... eh ! pourquoi une fantaisie de Courteline le serait-elle donc ?

Seulement — car il y a un seulement —, il ne faut pas mettre le style nouveau à toutes les sauces, ou plutôt en faire la sauce de tous les mets. Et ce rôle du discernement est énorme, en typographie comme en tout autre chose.

Par exemple je réprouve tout autant ceci que cela :

ORAISON FUNÈBRE
DE
MONSEIGNEUR
SAURIEN
ARCHEVÊQUE
DE BRINDA
CHAPONO
1975

TRISTAN LECLÈRE
LES
FEMMES DE THÉATRE
DU XVIIIe SIÈCLE
PARIS
EDITION PIAZZA
1919

Ce titre d'oraison funèbre en auriol, cette disposition en escalier pour un livre austère sont tout aussi grotesques que cette solennelle composition en didot est déplacée dans un ouvrage d'allure légère ; ce sont ces contresens qu'il faut soigneusement éviter : il faut de la sévérité à une nécrologie ; il faut de la grâce à une poésie fugitive ; à une nouvelle de Tristan Bernard il faut de la frivolité.

Chaque titre doit avoir une physionomie propre, s'harmonisant, elle aussi, avec la nature du sujet. La recherche de cette disposition ne doit pas être laissée davantage à la discrétion de l'imprimeur que ne l'est celle du texte ; elle incombe à l'auteur et à lui seul.

Il faut donc que celui-ci connaisse tous les caractères dits « de fantaisie » créés spécialement pour les titres ; c'est chose commode. J'ai montré dans *la Vie des Livres* les spécimens tout à fait classiques ; il en existe d'autres, et en grand nombre, qui ne demandent qu'à être utilisés : Fournier-le-Jeune, Moreau-le-Jeune, Morland, les belles capitales des Grasset, des Cheltenham et des Della-Robbia, les Médicis et cent autres pareils.

Souvent, votre titre s'accommodera bien du tirage en couleur d'une ou plusieurs lignes saillantes ; n'hésitez pas, mais du moins ayez du goût. Rien ne relève un titre, rien ne lui donne de la distinction comme ces lignes en couleur judicieusement choisies ; mais rien non plus n'est laid comme certains bariolages que nous avons encore devant les yeux.

L'usage des titres en couleur s'est perdu vers 1780. Dans les temps anciens de l'imprimerie, surtout au XVIIe siècle et même au XVIIIe, les lignes noires et de couleur — toujours le vermillon — empruntaient tout simplement, le

CORPORIS

HVMANI

DISQVISITIO

ANATOMICA



HAGÆ-COMITIS,

Ex-Officina SAMUELIS BROUN

Bibliopolæ Anglici.

M. DC. LI.

JOHANNES DE GORTER

DE

PERSPIRATIONE

INSENSIBILI.

EDITIO ALTERA,

multis in locis aucta & emendata

LUGDUNI BATAVORUM,

Apud JANSSONIOS VANDER Aa

1736.

plus souvent, la disposition alternée. Nous ferons mieux, en faisant porter la teinte sur les lignes saillantes du titre : tantôt ce sera, en même temps que le mot synthétisant notre sujet, le nom de l'auteur et celui du lieu d'édition : tantôt, au contraire, la couleur portera à la fois sur le

mot expressif du titre, sur le nom de l'éditeur et sur le millésime ; il n'y a à ce point de vue et il ne peut y avoir aucune règle, le choix des lignes en vedette dépendant de mille circonstances les plus diverses, parmi lesquelles le désir de l'éditeur n'est pas toujours la moins impérieuse.

A côté de la composition graphique d'un titre, il y a sa rédaction ; c'est là une très grosse question, dans le roman surtout ; la variété en est inépuisable. Faites vos titres courts et expressifs ; ce n'est peut-être pas toujours aisé, avec un peu d'imagination vous y parviendrez tout de même.

§. I

DÉDICACE

La dédicace d'un livre, ou épître dédicatoire, si elle existe, gagne à être composée soit en cursive, soit en italique d'un corps plus fort que celui du texte et assez fortement interlignée. Si cette dédicace tient en quelques lignes, la composition en capitales ou en petites capitales est encore préférable.

§. II

PRÉFACE

En l'absence de dédicace d'une certaine étendue, la préface peut être composée dans la même forme que celle-là. Si, au contraire, dédicace et préface se trouvent dans un même livre, cette dernière se composera simplement en romain plus fort que le texte avec le même interlignage que la dédicace.

§. III

INTRODUCTION

Si le livre comporte encore une introduction, il sera bien de composer celle-ci dans le corps du texte, mais avec un interlignage plus fort, ce qui l'en distinguera suffisamment. Il va sans dire qu'aucune régle absolue ne peut être imposée pour la différentiation des liminaires : l'auteur agira avec la plus grande liberté.

§. IV

TITRE COURANT

Le titre courant est cette ligne qui, dans la moitié au moins des livres, *court* d'un bout à l'autre du volume en tête de chaque page, répétant toujours le titre de l'ouvrage ou une partie de ce titre. Cette continuité est lassante ; un moyen d'y remédier est de ne répéter ce titre que dans les verso, tous les recto reproduisant le titre du chapitre :

94 LE LIVRE | LA CORRECTION 95

Quant aux caractères avec lesquels est composé d'ordinaire le titre courant, ils sont très divers. Dans les origines, on employait surtout l'italique ; aujourd'hui, on utilise volontiers la petite capitale : affaire de goût dont on ne discute pas. Mais je crois qu'il est sage de composer le titre courant dans un corps moins gros que le texte, ou en petites capitales de ce texte.

§. V

TEXTE

Le défaut capital de nos compositions typographiques modernes, c'est le manque d'aplomb, de cette solide assise qui campe une page comme un temple grec. Dans les origines, les pages d'un livre étaient incomparablement mieux posées qu'aujourd'hui, parce que les compositions n'avaient point ou avaient peu d'alinéas. Revenir à cette tradition serait chose grave, je n'y songe pas. Mais j'ai cherché à réaliser ce bel aplomb des typographies anciennes, en évitant le renfoncement classique des alinéas, et en terminant ceux-ci symétriquement, comme on le faisait dans les inscriptions romaines. (*Cf.* Boucher, *Albéric Magnard*, 1918).

Alinéa. — Anciennement, ce signe était employé dans le texte même sous la forme que voici ¶, pour marquer une pause plus forte que le point, proprement un alinéa. Il n'est plus en usage sous cette forme. On l'emploie aujourd'hui sous figure de crochet ouvrant, à pointes allongées, mais dans la correction seulement pour demander au correcteur un alinéa, [.

Dans les typographies primitives, les alinéas n'existaient à peu près pas, ils étaient remplacés par une sorte de pied de mouche, fréquemment employé aussi comme appel de note ; ce signe est tout à fait abandonné aujourd'hui.

Plus tard, les typographes italiens placèrent à chaque alinéa une lettre de deux points, c'est-à-dire une capitale d'un corps double de celles du texte, et ils ne la renfonçaient pas. Cet usage s'est perpétué chez nous, mais seulement pour les têtes de chapitre. Le pied de mouche pourrait être utilisé dans nos compositions modernes tout aussi bien que certains signes nouveaux créés pour cet usage, par exemple ceux d'Auriol, ou les feuilles de lierre.

Tiret ou moins. — Il est fréquent, aujourd'hui, de remplacer dans les compositions les parenthèses par des tirets. Où, dans ce cas, placer la ponctuation ? Il est d'usage de mettre toute cette incidente entre deux virgules. Pourtant, de même que l'on supprime la virgule devant la parenthèse, il semble que l'on doive la supprimer aussi devant le tiret qui la remplace.

Trait d'union ou division. — On a vu plus haut l'usage abusif que les ouvriers font de ce signe, dont l'emploi devrait être limité aux noms composés ou qui affectent cette forme.

Guillemets. — Ces signes, qui devraient servir exclusivement à enfermer les citations, sont employés aussi à faire ressortir des mots ou des phrases sur lesquels l'auteur appelle l'attention de son lecteur, fonction qu'ils partagent

avec l'italique. Il est suffisant de guillemeter au commencement et à la fin un passage cité. On guillemète au long, c'est-à-dire au commencement de chaque ligne, une citation secondaire, incluse dans une citation principale.

Crochets. — Indépendamment de certains emplois particuliers, les crochets servent, dans une citation, à enfermer une restitution de texte, une correction, en un mot toute addition faite par l'auteur lui-même au texte dont il fait usage, une proposition incidente secondaire que le hasard amène dans une citation, et encore, dans la poésie, à isoler un ou plusieurs mots, même une syllabe d'un vers trop long pour entrer dans la justification,

Et, rose, elle a vécu ce qui vivent les ro-
[ses,

Croix. — La croix ne semble plus être employée que pour indiquer, dans les nomenclatures biographiques, placée devant un millésime, la date de décès des personnages biographiés. Cependant, sous la forme modifiée d'un poignard il peut prendre la valeur d'un alinéa, soit dans une ligne blanche, soit en tête d'une ligne, soit encore au milieu d'un texte continu (voir p. 105).

Astérisque. — Ce signe servait autrefois d'appel de note ; il n'est plus guère employé dans ce cas où on le remplace par des chiffres. Il sert de point de suspension pour abréger les noms qu'il plaît à l'auteur de ne pas citer en entier. Disposés en triangle, soit normal, soit en pyramide renversée, « ils tiennent lieu de filet de séparation ou de cabochon, dit Cim, qui ajoute : « Si cette fin de paragraphe tombe au bas de la page ou de la colonne, la ligne de blanc (c'est-à-dire les astérisques ou le cabochon) est mieux placée en tête de la page ou de la colonne suivantes ».

Quelle plaisanterie ! ou bien cette combinaison d'astérisques est en effet une sorte de cul de lampe léger et il

doit être placé au bas de la page ou de la colonne, ou bien, au contraire, c'est une sorte de tête muette de paragraphe, et elle appartient à l'alinéa qui commence et non à celui qui finit ; je crois que telle est sa fonction.

Points de suspension ou d'abréviation. — Beaucoup d'auteurs, suivis aveuglément ici par les compositeurs, se croient obligés, quand ils abrègent un mot, de remplacer les lettres supprimées par autant de points ; c'est excessif : « Quelle que soit l'étendue de la suppression, trois points suffisent pour l'indiquer ». Certains auteurs pensent que le fait de la suspension supprime *ipso facto* toute espèce de ponctuation « qu'on aurait eu à placer si les points n'y étaient pas ». « Si la phrase finit sur la suspension, dit l'un d'eux, il faudra donc y mettre un quatrième point ? ». Oui, répond un confrère. — Je pense, moi, que payer une demi-page de composition pour vider si mince question est beaucoup trop ; mais je pense aussi que les trois points qui figurent la suspension ne sont pas un dogme : quand la suspension tombera en fin de phrase, on l'exprimera par deux points, le troisième sera le point final. Il ne s'agit que de s'entendre.

Lettres supérieures (Mme, 2me). — Il est d'usage d'abréger certains mots en utilisant à cet effet de petites lettres appelées *supérieures*, généralement les dernières du mot abrégé : M^{r}, Mlle, Mme, D^{r}. Non seulement la présence de ces petites lettres est d'un effet déplaisant, mais il est bien rare que l'ouvrier tombe sur le corps qui convient : tantôt il met là une lettre microscopique, disproportionnée avec le corps du texte, M^{e} ; tantôt il y place, au contraire, un caractère trop fort, tout aussi déplaisant à l'œil, M^{r}. Il y a, d'ailleurs, une autre raison pour proscrire autant qu'il est possible les lettres supérieures. Ces caractères spéciaux ne sont pas fondus en italiques, et si l'auteur exige absolument que dans un texte en types penchés le compositeur use de supérieures de même nature, cette exigence, parfaitement naturelle, oblige à un parangonnage compliqué et coûteux.

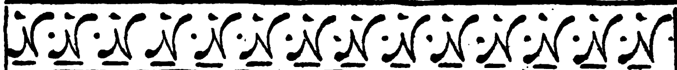
Les supérieures étant abandonnées, on leur substitue des lettres du corps alignées en pied, c'est-à-dire placées normalement dans le composteur : Mr, Mme, Mlle, Dr, disposition infiniment plus agréable et qui se généralise de plus en plus, même dans les numérations : 1 re, 2 me au lieu de 1re, 2me.

Beaucoup d'autres corrections sont du ressort exclusif du typographe ; il n'y a pas lieu, pour l'auteur, de s'en préoccuper.



La composition une fois mise en pages, vérifiez-en minutieusement la pagination, les signatures, le titre courant s'il en existe, les appels de notes, s'il y en a ; toutes ces précautions prises, inscrivez la mention « Bon à tirer » sur la première page, apposez-y votre signature après avoir daté, retournez le tout à l'imprimeur, et puis... reposez-vous.

Certes ! lorsque la troisième épreuve de la dernière page de son livre a pris le chemin de l'imprimerie, l'auteur peut pousser un gros soupir de satisfaction ; s'il a accompli sa tâche avec toute l'attention nécessaire, il a droit au repos ; qu'il le prenne !



L'ILLUSTRATION

Ce n'est peut-être pas très consolant à observer, mais il faut savoir se persuader tout de même que le succès d'un livre, aujourd'hui — d'un livre qui n'est pas signé A. France ou P. Loti, bien entendu —, est dans son illustration. Quand nous éditons un livre, nous, pauvres inconnus, on se moque de notre littérature ; ce que l'on veut, ce sont des images, beaucoup d'images, fussent-elles très laides. Donc, si nous voulons être regardés, il faut que nous donnions beaucoup d'images.

Donner des images, ce n'est pas toujours aisé ; certains sujets n'en comportent pas ou en comportent très peu. Ingénions-nous à en donner quand même. En général, avec un peu d'imagination on parvient sans trop de peine à semer un texte de quelques vignettes, fût-ce des sujets de bandeaux ou des culs de lampe ; c'est assez, souvent, pour qu'un livre ne passe pas tout à fait inaperçu.

Mais comment illustrer ?



Le principe de l'illustration étant admis, il reste à savoir quel procédé on va y employer. Quand on n'est pas guidé par un motif rigoureux d'économie, mais qu'il convient cependant de rester dans les limites d'une dépense

raisonnable, c'est le cas le plus fréquent, il n'y a que deux méthodes à envisager : la photogravure pour le trait, la phototypie pour ce qui est modelé ou demi-teintes. On voit souvent, surtout en Italie, des bois anciens et même des textes reproduits en simili-gravure, sur cette affreuse matière qu'est le papier couché ; il y a là quelque chose de parfaitement incompréhensible, comme une sorte de défi au bon sens.

La photogravure au trait, quand elle est l'œuvre de bons opérateurs, donne des résultats tels, que nul autre procédé n'est susceptible de se rapprocher davantage de la perfection ; certaines reproductions de documents, si l'on a soin d'en suivre attentivement le tirage et de le faire sur un papier identique à celui de l'original, peuvent fort bien donner l'illusion.

Les clichés en simili-gravure devraient donc être impitoyablement proscrits, chaque fois qu'une nécessité quelconque ne les impose pas.

Mais si l'on veut obtenir des modelés et des demi-teintes, que la photogravure au trait ne peut traduire, on est bien obligé de recourir à un autre moyen. Dans ce cas, on a le choix — je parle toujours d'une illustration ordinaire — entre la simili-gravure, que je viens de proscrire, et la phototypie ou photocollographie.

Quand, au contraire, la publication d'un livre n'est accrochée à aucune question de dépense, à aucune obligation de stricte économie, il va sans dire que cette latitude permet d'utiliser de tout autres procédés.

Parmi ces moyens, fort nombreux, — je vais vite —, la gravure sur bois, qui s'apparente étroitement aux formules typographiques, doit être envisagée tout de suite. « Seul, dit Gusman, le trait typographique peut donner des noirs gras et souples avec la plus naturelle franchise de touche ». Il est aisé de comprendre qu'une illustration pouvant se tirer en même temps que le texte

qui l'entoure, qui « l'habille », comme disent les imprimeurs, avec la même encre et sur le même papier ; qui s'imprègne par le même coup de presse et qui supporte un foulage parfaitement égal, s'incorporera infiniment mieux à cet ensemble esthétique qu'est le livre illustré : la pensée et l'image se prêtant un mutuel appui. Or, aucun autre procédé n'est capable de réaliser cette unité sympathique, si j'ose dire, parce qu'aucun autre, sauf la photogravure, ne peut se tirer avec le texte.

LA GRAVURE SUR BOIS

On peut, je crois, grouper sous l'appellation générique de xylographes, tous les artistes et ouvriers d'art que l'on nommait à l'origine : tailleur de moles de cartes, dominotier, cartier, tailleur d'histoires (xve siècle) ou d'images (xvie), tailleur de formes et encore *incisor lignorum* (tailleur de bois). La xylographie n'est rien d'autre, en somme, que la gravure en taille d'épargne sur le bois. Dans le principe, elle se pratiquait sur des tablettes (impression tabellaire), ensuite sur des blocs détachés (xylographie proprement dite).

A part quelques essais fort rares de gravure en taille d'épargne sur le métal, toute l'illustration des premiers livres appartient à la gravure sur bois, la seule d'ailleurs qui s'accommodât des formules typographiques, qui fût de la même famille.

La taille d'épargne, en effet, repose sur les mêmes principes que la taille et la fonte des caractères typographiques, c'est-à-dire qu'elle est destinée à produire des reliefs susceptibles, au contact du rouleau, de se charger d'encre dont ils déposent l'empreinte à la surface du papier. A l'inverse du graveur en taille-douce, qui creuse avec le burin les traits mêmes de son dessin, le graveur sur bois procède par champlevage ; il enlève avec son outil tout le bois qui entoure les traits, les isolant ainsi du fond,

qu'il creuse assez profondément pour que l'encre du rouleau n'y arrive point.

On se sert aujourd'hui pour ce genre de gravure de bois très durs, surtout du poirier ou du buis employés debout, c'est-à-dire coupés perpendiculairement au sens de leurs fibres. Aux xve et xvie siècles, au contraire, on employait le bois de fil — buis, sorbier ou poirier — taillé au canif. On revient aujourd'hui à ce procédé, et Marcel Roux taille allègrement ses belles planches dans le sapin ou le peuplier de vieilles caisses hors d'usage !

A la taille d'épargne se rattache la gravure en camaïeu ou en clair obscur. Elle n'en diffère, d'ailleurs, que par la multiplicité des planches : outre celle qui exprime le trait, c'est-à-dire le contour même du dessin, on taille autant de planches qu'il y a de tons dans l'image à obtenir.

La xylographie qui, on prétend, était connue des Chinois dès le vie siècle de notre ère, paraît n'avoir été introduite en France qu'au xiie et n'a été pratiquée couramment qu'au xive. Elle fut utilisée d'abord à l'impression d'ouvrages de piété, puis à la contrefaçon des manuscrits, imités ainsi à peu de frais. Les artistes obscurs qui la pratiquaient étaient appelés tailleurs de moles, parce que leur principale occupation consistait à tailler des moules de bois de sorbier ou de poirier, destinés à imprimer des cartes à jouer, de grossières images, des alphabets scolaires, des dominos, sortes de cartons peints ou gravés. Il est donc à peu près certain que les cartiers et les enlumineurs eurent une origine commune.

Les effets primitifs de ces gravures coloriées qu'étaient les cartes à jouer s'obtenaient par des couleurs à l'eau ou à la gomme. La technique en était des plus simples, et tout espèce de papier était apte à recevoir ce coloriage, après avoir été légèrement encollé.

A l'intérêt que présentent en soi ces cartonnets, précieux

échantillons des gravures incunables, dont l'art s'est perpétué jusqu'aujourd'hui avec la même naïveté de dessin et de coloris, s'ajoute celui de dévoiler presque toujours l'artiste primitif à qui elles sont dues.

Les livres, dans le principe, étaient illustrés par les mêmes procédés sommaires que les cartes à jouer, moyens grossiers de gravure et de coloriage qui dénotent l'enfance d'un art. Mais, entre de certaines mains, la gravure primitive fit de rapides progrès.

Cependant, ce sont les lettres ornées qui, jusqu'au XVIe siècle, dominent encore dans les livres. Toutes simples à l'origine et seulement coloriées en rouge au cinabre, en bleu, souvent avec ces deux couleurs à la fois, ces majuscules devinrent bientôt de véritables ornements. D'abord on les décora de capricieux linéaments qui envahirent les marges, les interlignes et les entrecolonnements, petits traits de plume, rouges ou multicolores, de science primitive et grossière. Puis les lettres xylographiques s'enguirlandèrent de feuillages et de fleurs *(florentes)*, naïfs d'abord, d'heure en heure plus artistiques. Les dernières années du XVe siècle et le début du XVIe virent apparaître les lettres gothiques pures, en trait de plume, dont les angles et les rondeurs étaient garnis de grotesques, figures humaines contrefaites, animaux se contorsionnant en d'invraisemblables attitudes, savants et magnifiques entrelacs formant le corps des lettres... ; jusqu'au jour, qui date des premières années du règne de François Ier, où l' « imprimerie s'affranchit complètement de l'imitation des manuscrits ».

La gravure sur bois d'illustration, en France, s'étend sur trois époques séparées entre elles par de longs intervalles de temps.

PREMIÈRE ÉPOQUE, 1478-1575 *circ.*

Avec les premières impressions commença, à Lyon, l'illustration du livre. Celui de Julien Macho, *Cy*

commence lexposition et la vraye declaration de la Bible, « si naïvement composé qu'il trahit l'inexpérience la plus primitive », porte sur le titre un bois représentant le Père Eternel. Ce livre, imprimé sur papier à la roue dentée, n'est pas daté, mais on l'a dit « certainement et de plusieurs mois, de plusieurs années peut-être, antérieur au *Compendium breve*, du cardinal Lothaire, première impression lyonnaise de date certaine (1473) ». Ce n'est l'avis ni de Rondot, ni de Baudrier, ni de Claudin qui date l'apparition de ce livre du 25 août 1480.

En tout cas, avant que l'idée ne vînt aux libraires parisiens d'illustrer leurs missels et leurs Livres d'Heures, les imprimeurs de Lyon y avaient songé. Leur premier livre à vignettes, le *Mirouer de la redemption de lumain lygnage*, daté de 1478, fut imprimé par Martin Husz; il contient 256 figures en bois, empruntées aux ateliers de Bernard Richel, de Bâle.

Dès 1492 Lyon a ses dessinateurs. L'un des premiers et des plus habiles est Guillaume II Le Roy, le fils du premier imprimeur de Lyon. Les recherches de MM. Baudrier et Cartier les autorisent à identifier Guillaume Le Roy avec le dessinateur qu'ils ont appelé le « Maître au Nombril ». Il apparaît vers 1493, et c'est à son burin habile que sont dus les très nombreux frontispices, encadrements et vignettes utilisés de 1494 à 1528 par le libraire Etienne Gueynard.

L'un des plus remarquables de ces premiers artistes du livre est Jean de Dale, ce Flamand « né natif de Brèce » ; et c'est bien à des dessinateurs comme lui que s'adressent ces mots de Renouvier : « Tout un art est resté enfoui dans les livres de la fin du xve siècle : il faut, pour l'honneur de l'école française, les déterrer : c'est un art dans l'enfance..., mais il fut doué des qualités les plus favorables à la mission qu'il eut de seconder dans l'imprimerie dans son appel à la multitude ».

De "tailleur de moles", Jean de Dale devint "tailleur d'histoires" et c'était une rare fortune ; aussi ne tarda-t-il point à collaborer à cette décoration du livre que réclamaient les éditions nombreuses des premiers imprimeurs lyonnais. Bientôt il se fit remarquer par de charmantes petites scènes qui dénoncent une science du dessin déjà grande, telles sont les illustrations qui ornent le *Breviarium* imprimé par Denis de Harsy pour Jean Osmont, en 1528.

A cette époque, les dessinateurs lyonnais, tous des peintres, se sont multipliés : Georges Reverdi, le "Maître archaïsant" (1529-1560) qui, après Guillaume Le Roy, mort en 1528, continua la tradition de son prédécesseur ; le " Maître au double C" (1545-1547) ; Thomas Arande le "Maître à la capeline" (1559-1566) ; Jean de Gourmont le " Maître J. G." ; le " Maître aux Pieds-Bots ", etc. Un autre dessinateur dit " Maître de l'*Ars moriendi* de Jean Syber", dont l'identification viendra à son heure, est à nouveau dévoilé par Cartier ; il est cité comme « l'un des premiers et des plus intéressants dessinateurs ayant spécialement travaillé pour les libraires et imprimeurs lyonnais du xve siècle ».

Ces talents peu à peu s'assouplissent, d'ailleurs. Les jolies vignettes typographiques de la première moitié du xvie siècle ne ressemblent plus du tout à celles des incunables, œuvres, souvent, des mêmes burins. Les premières étaient des gravures au trait, d'une simplicité extrême ; au milieu du xvie siècle elles sont devenues de véritables petits tableaux, remarquablement dessinés, traités en tailles croisées, après avoir passé, depuis les dernières années du xve siècle, par toutes les transitions des hachures plus ou moins habilement distribuées. Geoffroy Tory, à Paris, à Lyon Bernard Salomon qui grave les vignettes de *la Magnificence de l'Entree à Lyon faite au Roy Henry deuxieme, le 23 septembre 1548,* et celles des *Quadrins historiques de la Bible,* vont porter au plus haut la grâce de

ces petites choses mignardes, qui lutteront sans trop de peine avec les belles vignettes d'un Dürer ou d'un Holbein.

Depuis longtemps déjà le livre semble être devenu un prétexte à gravures. Les estampes sur bois isolées sont extrêmement rares. Le missel de Jean du Pré, les livres d'Heures débités à Paris par Antoine Vérard et par Simon Vostre, sont de véritables albums agrémentés de quelque texte. A Lyon, ceux de Boninus de Boninis et de Jean Treschel, qui publia le premier, en France, les vignettes d'Holbein, ne ressemblent pas moins à des livres d'images. Et toutes ces petites vignettes sont charmantes, même quand elles sont macabres : vies des saints, tableaux bibliques, menus incidents de la vie quotidienne, danses des morts, bordures de rinceaux, toute une faune fantastique qui envahit les marges, et aussi des ribanbelles de petits personnages enfermés là comme dans une châsse.

Pendant tout le XVI[e] siècle, la gravure sur bois régna sans partage. Dans les livres, souvent l'illustration consistait simplement en un frontispice, presque toujours le portrait de l'auteur. On connaît de ces images quelques spécimens remarquables. Souvent aussi c'étaient des suites entières de petites effigies sans aucun intérêt historique ou documentaire, mais précieuses par leur art, telles sont celles de la *Prosopographie* de Du Verdier ou du *Promptuaire* de Rouille.

Ici, je puis sans scrupule répéter, et sans y rien changer, ce que disait des illustrateurs lyonnais du XVI[e] siècle un auteur singulièrement averti, Henri Bouchot. « Les ateliers de la seconde ville de France avaient pris en ce moment une importance considérable ; des inconnus y avaient publié chez Rouille, deux ouvrages ; l'un, l'*Entrée du roi Henri II à Lyon*, en 1549, était orné des plus gracieuses figures sur bois, et l'autre, le Promptuaire des Médailles, renfermait une série de portraits charmants sous couleur de reproductions antiques. On a souvent attribué à Jean Cousin les dessins de l'*Entrée de Henri II*, parce

qu'il est de règle chez certains amateurs de mettre toujours un nom connu sur une œuvre ; seulement, si l'on veut bien songer à ceci, que Lyon avait alors des artistes célèbres, le Petit-Bernard dont nous avons parlé, et Cornélis de La Haye, dit Corneille de Lyon, dont nous parlerons tout à l'heure, il n'y a point lieu d'aller chercher à Paris ou à Rome l'auteur de ces illustrations. Corneille de La Haye était un peintre qui exécutait à peu près les mêmes travaux que François Clouet à Paris ... Bernard Salomon, dit le Petit-Bernard, né à Lyon, fut un des dessinateurs de Fontainebleau, c'est-à-dire de l'école franco-italienne, qui fournit le plus de gravures aux ouvrages imprimés à Lyon. Il orne de figures les *Emblèmes* d'Alciat pour l'édition de Bonhomme, en 1560, à Lyon, et donne de petites compositions des plus habiles — encadrées avec le texte dans une bordure de l'atelier de Geoflroy Tory — pour les *Métamorphoses* d'Ovide, imprimées par Jean de Tournes, en 1564. Le Petit-Bernard avait tous les défauts et toutes les qualités de ceux de son temps, depuis Jean Cousin jusqu'aux moindres ; il faisait du Primatice en petit, mais il le faisait agréablement. Ses inventions du *Nouveau Testament* sont aussi des plus soignées ; seulement, là plus que partout ailleurs on aperçoit l'Ecole de Fontainebleau, ont sent le maniéré et le précieux ».

Plus souvent encore, l'illustration du livre était réduite à son seul titre, véritable frontispice ordinairement composé d'un encadrement compliqué, formé de vignettes savamment juxtaposées, dont les arrangements étaient sans limites. Ceux de Geoffroy Tory et de Jean de Tournes, aux entrelacs si gracieux, étaient au contraire de véritables planches, dessinées avec un goût exquis et d'une grâce inimitable. Si, du frontispice, l'encadrement passait aux pages du texte, la variété de ces bordures était infinie. L'un des exemples les plus remarquables de ces encadrements se trouve dans les vignettes dessinées par Tory pour les *Heures* de la Vierge, imprimées vers 1525 par Simon de Colines.

Il arrivait fréquemment aussi que la marque même de l'imprimeur constituât l'unique décoration du titre, et celui-ci n'en était pas toujours moins gracieux.

C'est que ces marques, véritables blasons des typographes de la belle époque du livre, étaient parfois de petits chefs-d'œuvre, dessinés avec goût et gravés d'une main habile et soigneuse. Il y aurait tout une étude à faire de ces exquis ornements historiques, dont l'usage remonte à 1483. Les uns sont compliqués et majestueux comme un blason d'archevêque, contournés à donner le malaise, telles sont les marques de J. de Marnef, de O. de Harsy, de A. Vechel, de F. Morel, de L. Zetznerus, de J. Denis; d'autres, comme celles de Robert Etienne, de Jean de Tournes, de Sébastien Gryphe, de Lenoble, de Conrad Néobar ou de Rouille, d'une grande simplicité. Entre ces deux genres les nuances sont innombrables.

Certaines de ces marques servaient d'attributs : celles de Jean de Roigny, de Josse Bade, de Jean Lepreux, de Pierre de Hondt, de Marnef et Bouchet, de J. Baudoyn, de Th. de Borne, représentaient des ateliers d'imprimerie ; d'autres montraient une vue de la ville où était établi le maître-imprimeur à qui elles servaient de signatures, telle la marque de Thomas Soubron, de Lyon, que Louisy et que Cim ont confondue avec celle de Plantin : cette jolie marque n'a de commun avec le célèbre imprimeur français d'Anvers que le compas ; la ville qui sert d'arrière-plan n'est point la ville de Tours, mais manifestement Lyon, le Lyon du XVI[e] siècle, avec son vieux pont de pierre, sa colline de Fourvière, ses remparts de Saint-Sébastien ; Lyon servilement copié sur la vue d'Androuet de Cerceau, et plus probablement encore sur celle que le Petit-Bernard dessina pour la *Corographie d'Europe*, de Balthazar Arnoullet, en 1552.

Ces marques, affectaient souvent, comme les armoiries, la forme parlante : Plantin avait adopté un compas *planté* dans le sol ; Dolet choisit une doloire et Sébastien

Gryphe un griffon; Jean Temporal avait pour marque " le Temps ", Constantin un rocher planté au milieu de l'Océan et contre lequel soufflaient en vain les cent bouches de l'aquilon : *adversi constantia duro ;* Jean du Puy avait un puits, Hugues de la Porte, une porte.

D'autres imprimeurs, comme Jean de Westphalie, à Louvain, ou Joachim Ringelberg, à Anvers, poussaient la complaisance jusqu'à prendre pour marque leur propre portrait, ce qui était beaucoup plus parlant encore. Mais la plupart de ces marques étaient purement symboliques. Une des plus jolies dans ce goût est celle des frères Bering, de Lyon, qui figurait une bague à chaton au milieu de laquelle était écrite la devise *Sine fraude.* Geoffroy Martin, qui s'en empara plus tard, en rendit le sens plus agréable encore en y mettant les mots *Unio sacra.*

Au milieu du XVIe siècle, quelques essais de taille-douce mirent la gravure sur bois en échec ; mais ce fut seulement aux premières années du XVIIe que celle-ci, définitivement supplantée, fut abandonnée à quelques illustrateurs naïfs et malhabiles qui décorèrent de leurs planches grossières des almanachs astronomiques, compost des bergers, Calendrier de Nostradamus, ou encore des jeux de cartes et des images de piété.

DEUXIÈME ÉPOQUE, 1820-1875.

Au milieu du XVIIIe siècle, après l'échec d'une première tentative qui remontait à 1736, Papillon publia en 1766, sur la gravure en bois, un *Traité pratique* qu'il considérait comme l'initiative d'une rénovation de ce noble métier. Malheureusement, Papillon ne quitta guère le champ des mignardises : fleurons, bandeaux, vignettes, petites lettres ornées charmantes, « grosses comme une aile de mouche, où entraient une charrette attelée de quatre ou six chevaux avec son conducteur, et peut-être

autour et dedans quelqu'autres personnages ». L'effort de Papillon n'eut pas de suites et ne sortit point du domaine de l'illustration typographique, mais tous les livres de la fin du XVIIIe siècle sont pleins de ces vignettes charmantes.

Si l'on oublie ces tentatives avortées, la deuxième époque de la gravure en bois va de 1820, avec le *Rabelais* de Desoer, à 1875 ; elle embrasse toute la féconde période romantique, qu'elle a inondée de ses petites vignettes innombrables.

Jusqu'au XVIIIe siècle (1780) on avait gravé sur bois de fil ; au XIXe, on grava sur bois de bout. Ce procédé, importé d'Angleterre par Thompson, procura à la gravure « des ressources inconnues jusqu'alors ».

Rappeler les noms de Best, Andrew, Leloir, de Brevière, de Tony Johannot, de Porret, de Godard, de Lavieille, c'est, dans l'esprit du lecteur, ouvrir un grand album de petites scènes très drôles, qui s'alliaient merveilleusement aux fantaisies romantiques ; c'est évoquer la longue et glorieuse carrière du *Magasin pittoresque*, qui dure encore. Mais où sont les bois d'antan ?

Tous les livres qui sortaient de chez Paulin, de chez Curmer, de chez Fournier, de chez Hetzel, de chez Furne, de chez Hachette, de chez Bourdin étaient pleins de ces vignettes charmantes qui tantôt donnent une vague impression de l'eau-forte, tantôt ressemblent à des burins ou à des lithographies.

Les moyens étaient nombreux qui permettaient aux graveurs d'obtenir sur ces bois durs, fermes comme le métal, des effets dont chaque jour apportait une forme nouvelle. Au travail froid et minutieux du début, besogne d'ouvriers habiles mais point du tout imaginatifs, succéda bientôt une manière plus libre où brilla le burin souple de Gustave Doré, de Grandville, de Morin, de Daniel Vierge, le peintre élégant et lumineux des horizons ibériques, qui illustra Cervantès et à qui Victor Hugo confia

la décoration de ses livres ; de Philopoteaux et de vingt autres.

Puis, certains graveurs, à l'exemple de Claude Mellan, essayèrent leur burin aux longues et sinueuses tailles simples, parallèles ou divergentes, procédé plein de péril où les ombres sont obtenues par un rétrécissement de la taille et les lumières par des surcoupes ou de très légers champlevages.

D'autres, procédant d'après les mêmes formules habiles, traitèrent leur dessin en tailles plus courtes, plus sinueuses, hachées de nombreuses surcoupes savamment distribuées. « Avec Grandville et Gavarni, dit Bouchot, les traits ne sont plus que des hachures ».

Le vrai départ de l'école romantique de la gravure sur bois est donné, en réalité, en 1830, par Ch. Nodier, avec l'*Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*, illustré par Porret sur les dessins de Tony Johannot. Avec Gustave Doré, interprété par Sotain, Pisan, Lavieille, Predhomme, elle atteindra un degré de perfection qui n'a guère été surpassé ni même atteint ; les *Contes drôlatiques* de Balzac, un petit chef-d'œuvre de fantaisie décolletée, ne manquent point de me donner raison.

On n'en finirait pas s'il fallait seulement citer tous les livres dont les vignettes sur bois, qui se prête si bien aux fantaisies de l'artiste, a fait le succès.

Il faudrait rappeler tous les livres sortis des boutiques de Furne, de Curmer, de Paulin, de tant d'autres qui élevèrent ainsi « un monument à la gravure sur bois », et dont les efforts durèrent jusqu'à la guerre de 1870.

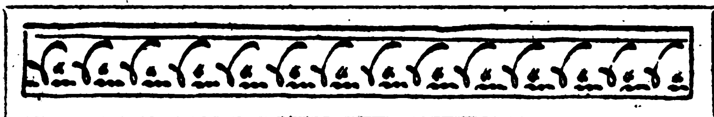
TROISIÈME ÉPOQUE, 1900-19...

Le xxe siècle, las des fadeurs obtenues par les innombrables procédés photomécaniques, est revenu une fois de plus à la gravure en fac-similé sur bois. Mais celle-ci,

après un court retour à la technique ancienne, dont la caractéristique était une très grande finesse de burin, au point de donner l'illusion d'une gravure d'épargne sur cuivre, s'est attachée à un tout autre genre : technique extrêmement large, oppositions de grands à-plats de blanc et de noir, réalisant de remarquables effets, d'une vigueur que les procédés anciens eussent été incapables de produire. C'est l'art de Lepère, de Beltrand, de Marcel Roux, de Valloton, de Vibert, de Gusman, de Galanis.

Les deux genres : gravure en fac-similé et gravure d'interprétation, peuvent trouver place dans le livre moderne, la première dans le texte, agréablement associée au caractère typographique qu'elle complète et rehausse ; la seconde en hors texte et y faisant figure d'eau-forte ou de taille-douce.

Illustrons donc nos livres quand nous le pouvons, et nous le pouvons presque toujours.



LA RELIURE

Il n'entre pas dans mes projets, et pour cause, de parler de la présentation extérieure du livre, de son vêtement.

Autrefois, jusqu'au XVIII[e] siècle, aucun livre ne « paraissait » sans être revêtu d'une reliure. Ce furent d'abord de robustes ais de bois, souvent ornés de fermoirs que recouvraient de somptueuses peaux de truie parfois richement estampées et historiées. Puis vinrent les couvertures de parchemin, dont étaient surtout recouvert les ouvrages classiques, fréquemment pourvus d'une patte qui protégeait la tranche.

Plus tard, en même temps que les reliures de basane et de veau, basanes et veaux marbrés, racinés, porphyrés, etc., on vit apparaître les couvertures de papier, uni, grossier, fixé sur le bord arrière du plat à l'aide d'une cordelette arrêtée de part et d'autre par un simple nœud. Puis ce papier fut lui-même orné : marbré, dominoté, historié parfois, mais surtout décoré de fleurettes unicolores, très souvent d'un rouge éteint. A-t-il paru beaucoup de livres comme le *Manuel typographique* de Fournier, dont le papier extérieur était véritablement une couverture décorée de vignettes ?

La Révolution, démocratique et austère, supprima les couvertures ; beaucoup de livres, mais surtout les plaquettes, furent publiés sans cette parure.

Puis, au XIX[e] siècle, on imagina d'imprimer les couvertures ; les éditions originales pourvues aujourd'hui de cet accessoire sont recherchées à l'égal des plus belles reliures.

Tantôt le titre extérieur était composé typographiquement. pareil au titre du frontispice ou décoré d'un cadre ; tantôt il était gravé en lithographie ou en taille-douce, écrit en lettres anglaises adornées d'arabesques compliquées en trait de plume, où le dessinateur mettait toute sa science de calligraphe.

De ce moment date la suppression presque absolue de la reliure primitive ; de ce moment aussi date le cartonnage, ces jolies couvertures romantiques qui flattaient encore notre enfance et dont les collectionneurs ont fait hausser le prix. C'est là tout un joli livre à écrire.

LE ROGNAGE.

Il se peut que la coquetterie que mettent les bibliophiles à ne posséder que des livres non rognés soit un pur caprice ; c'est, en tout cas, un caprice de bon aloi et qu'il faut encourager,

Il n'y pas la moindre utilité à rogner un livre avant la vente. L'imprimeur habile adopte pour les marges des livres qu'il imprime, aussi bien que pour les fonds, des proportions harmonieuses qu'il est bon de respecter ; rogner le livre, c'est porter atteinte à cette harmonie, et on le ne fait jamais sans risque pour l'élégance du livre. Mais, du respect de l'intégrité des marges à la manie ridicule de certains bibliophiles de ne rechercher que des exemplaires non coupés, y a tout un monde. Ne permettez pas que l'on rogne vos livres, ni ceux que vous achetez, ni ceux que vous faites vous-même, mais désirez ardemment que ces derniers soient lus, donc coupés.

450

